தமிழ் நாடகம் - நேற்றும் இன்றும்

பதிப்பாசிரியர்

முனைவர் கு. பகவதி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
சென்னை - 600 113

தமிழ் நாடகம் — நேற்றும் இன்றும்

பதிப்பாசிரியர்
முனைவர் கு. பகவதி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
தரமணி, சென்னை - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the book	:	Tamil Nāṭakam - Nērrum Inrum
Editor	:	Dr. K. Bhagavathi Associate Professor Dept. of Sociology, Art & Culture IITS, Chennai - 600 113
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies C.I.T. Campus, Chennai 600 113
Publication No.	:	372
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Date of publication	:	2000
Paper used	:	18.6 kg TNPL Super Printing
Size of the book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 point
No. of pages	:	x + 134
No. of copies	:	1200
Price	:	Rs. 30/-
Printers	:	United Bind Graphics 101-D, Royapettah High Road Mylapore, Chennai - 600 004
Subject	:	Tamil Drama

(தென்னகப் பண்பாட்டு மையத்தின் நிதியுதவி பெற்று இந்நூல் வெளிவருகிறது)

முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

'தெரிமாண் தமிழ்மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்
பரிமா நிரையிற் பரந்தன்று வையை'

என்று பரிபாடலும்,

'முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனான் கண்டாய்'

என்று நாவுக்கரசரும்,

'இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத்தமிழ் என
வகைப்படச்சாற்றினர் மதியுணர்ந்தோரே'

என்று பிங்கல நிகண்டும்,

'முத்தும் முத்தமிழும் தந்து முந்துமோ'

என்று கம்பனும்,

'பாலும் தெளிதேனும் பாகும்பருப்பும் இவை நாலும்
கலந்துஉனக்கு நான்தருவேன்-- கோலம்செய்
துங்கக் கரிமுகத்துத் தூமணியே நீ எனக்குச்
சங்கத்தமிழ் மூன்றும் தா'

என ஔவையாரும், புகழ்ந்த முத்தமிழில் ஒன்று நாடகம்.

பல்கலைகளிலும் வித்தகர்களாக விளங்கிய தமிழர்கள் நாடகக் கலையிலும் பெரும் புலமை பெற்றுத் திகழ்ந்தனர் என்பது அவர்களுடைய நாடகக் கலை வரலாறு தரும் தெளிவான செய்தி. இவ்வரலாற்றில் நாடகக் கலையின் பழம் நிலை, காலங்காலமாக அவற்றுள் ஏற்பட்டுவந்த மாற்றநிலை என ஒவ்வொன்றையும் தெளிவாக வரையறைப்படுத்தி உணர இயலவில்லை. ஆயினும் அக்கலை மீது அவர்களுக்கு இருந்த நாட்டத்தையும் அவர்கள் அக்கலையை வளர்த்துவந்த முறைகளையும் ஓரளவிற்கு ஊகிக்க முடிகிறது. மேலும் அன்று நாடகம் தொடர்பான இலக்கண நூல்கள் பல இருந்ததையும் உரையாசிரியர்கள் சுட்டிச் செல்கின்றனர். 19, 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நாடகக் கலை பல்வேறு வடிவங்களில் பல்கி, பெருகி வந்துள்ள நிலையினை ஆராயும்போதும் அவற்றில்

தமிழரின் பண்டைய நாடக மரபுகள் இழைந்து காணப்படுவதை நாம் அறிய முடிகிறது.

19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி நாடகக் கலையில் மறுமலர்ச்சி ஏற்படுத்திய காலம். தொடக்கத்தில் கூத்து வடிவமாக இருந்த நாடகத்தை முறையான நாடக வடிவமாக்கித் தந்தவர் சங்கரதாசு சுவாமிகள். கூத்துகளில் நடிகர்கள் தங்கள் மனம்போன போக்கில் வசனங்கள் பேசுவார்கள். சங்கரதாசு சுவாமிகள் அப்போக்கைத் தவிர்த்து நடிகர்கள், பேசவேண்டிய வசனங்களை எழுதித் தந்தார். இவ்வாறு நடிகர்களின் வசனங்களை வரையறைசெய்தவர் சங்கரதாசு சுவாமிகள்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மேலைநாட்டு நாடக உத்திகளை அறிமுகப்படுத்தியவர். நாடக வரலாற்றில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்படும் இவ்விருவரின் பங்களிப்பைத் தொடர்ந்து பல தமிழ் நாடகங்கள் மரபைத் தழுவியும் புதுமைக்கோலம் பூண்டும் வெளிவந்தன. இன்று நாடகக் கலை நம்மிடையே பல வடிவங்களில் காணப்படுகின்றது.

இத்தகைய தொன்மையான தமிழ் நாடக வரலாற்றின் அன்றைய இன்றைய போக்குகளை ஆராய்வது இக்கால கட்டத்திற்குத் தேவை. இன்றைய நாடகக் கலைவாணர்கள் இப்போக்குகளை நன்கு தெரிந்து மேலும் வளர்த்துச் செல்ல வேண்டும் என்ற நோக்கில் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் '**தமிழ் நாடகம் – நேற்றும் இன்றும்**' என்றதொரு கருத்தரங்கை நிகழ்த்த முன் வந்தது.

இன்றைய நாடகப் படைப்பாளர்கள் நேற்றைய நாடகப் படைப்பாளர்கள் தோள்களில் நின்று பார்க்கவேண்டும். அவ்வாறு பார்த்தால்தான் அவர்களுக்கு ஆழ்ந்த, விரிந்த பார்வைகள் கிடைக்கும். எனவே மரபுகளைத் தெரிந்துகொள்வது இன்றியமையாதது. விண்ணை நோக்கிக் கிளைபரப்பி வளர்கின்ற மரத்தின் வேர்கள் மண்ணில் ஆழமாகப் பதிந்து உள்ளதைப் போல வருங்கால நாடகப்படைப்பாளர்களுடைய நாடகங்கள் மரபில் ஒன்றிப் புதுமையில் தழைக்க வேண்டும். மரபும் புதுமையும் இணையும்போதே சிறந்த வளர்ச்சி உண்டாகும் என்பது தெளிவானது. இந்தக் கருத்தரங்கு தந்த உணர்வும்கூட.

இக்கருத்தரங்கு நடத்துவதற்கு அடித்தளமாக அமைந்தவர் சிறந்த நாடகக் கலைஞரும், சிறந்த ஆய்வாளருமான தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத் துறைத் தலைவர், பேராசிரியர் முனைவர் மு. இராமசாமி ஆவார். அவருக்கு நன்றி.

இக்கருத்தரங்க அமைப்பாளர் முனைவர் கு. பகவதி கருத்தரங்கினைச் சிறப்பாக நடத்தி, இக்கருத்தரங்கில் படிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளைத் தொகுத்து நூலாகத் தந்துள்ளார். அவருக்கு நன்றி.

இக்கருத்தரங்கினை நடத்தவும், நூலாக்கம் செய்வதற்கும், நிதி உதவி நல்கிய தென்னகப் பண்பாட்டு மையத்திற்கு நன்றி.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் காட்டி வருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சிமொழி-பண்பாடு மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத் துறை அமைச்சர் முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத்துறைச் செயலாளர் திரு. சு. இராமகிருட்டிணன் இ.ஆ.ப அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

இந்நூலினை நல்லமுறையில் அச்சிட்டுத்தந்த யுனைடெட் பைண்ட் கிராபிக்ஸ்க்கும் எங்கள் நன்றி.

இயக்குநர்

பதிப்புரை

'தமிழ் நாடகம் - நேற்றும் இன்றும்' கருத்தரங்கின் போது கலைமாமணி வி.எஸ். இராகவன் அவர்கள் தன்னுடைய சிறப்புரையில், 'தமிழ் நாட்டில் மேடை நாடகங்களின் தரம் குறைந்து கொண்டே வந்திருக்கிறது என்பதை வருத்தத்துடன் சொல்லியாக வேண்டும். இந்த வீழ்ச்சிக்கு என்ன காரணம்? இசைத் துறையில் ஒருவன் பிரபலமாக வேண்டுமானால் அவனுக்கு முறையான பயிற்சி வேண்டும். அதே போலத்தான் நாட்டியத்துறையிலும். ஆனால் நாடகத்துறைக்கோ எந்த விதப் பயிற்சியும் தேவையில்லை என்ற நிலை ஏற்பட்டது தான் காரணம். தடியெடுத்தவன் எல்லாம் தண்டல்காரன் என்பது போல, ஒப்பனை செய்து கொண்டவன் எல்லாம் நடிகன் என்ற அவல நிலை வந்து விட்டது என்று சொல்லலாம். நாடகத்தைப் பற்றிய அறிவு இல்லாமல் வளர்ந்து வருகிறான் நாடகக்காரன் என்று சொன்னால் அது தவறாகாது. வங்காள மொழி நாடகங்கள், மராத்தி நாடகங்கள் இவற்றுடன் ஒப்பிடும் போது தமிழ் நாடகங்கள் பின் தங்கியேயுள்ளன என்பதை வருத்தத்துடன் நாம் சொல்லியாகவேண்டும்' என்கிறார்.

பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம் தன்னுடைய தொடக்கவுரையில் உலக அளவில் நாடக உலகில் தடங்கள் பதித்துச் சென்ற லோர்கா, பிரக்ட் இருவரைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டு, 'மரபைத் தேடிச் சென்றவர் லோர்கா, புதியதோர் உலகைப் படைக்கும் புத்தாக்க மரபை நாடிச் சென்றவர் பிரக்ட். இருவருமே தத்தம் காலத்துத் தங்கள் நாட்டு நடைமுறை நாடகப்பாங்கினை ஏற்காதவர்கள் என்றும் கவித்துவ உணர்வுக்கு மரபுத் துடிப்புக்குள் புத்தாக்கம் தேடித் தந்தவர் லோர்கா; கவித்துவ உணர்வுக்குள் புதிய சிந்தைத் துடிப்பைப் பாங்காக்கி உரம் போட்டவர் பிரக்ட். இவ்விரண்டு உணர்வுகளும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் நாடகக் கலையுலகப் போக்கு அல்லது தேடல் எனலாம்' என்கிறார்.

நாடகக் கலைஞர், நாடக அறிஞர் இருவரின் பார்வையில் இன்றைய நாடக உலக நிலை இது. இன்றைய நாடகங்கள் தரமாக இல்லை என்பது ஒரு நிலை; தரத்தை நோக்கி நடைபோடுகின்றன என்பது இன்னொரு நிலை. எனினும் இது குறித்துச் சிந்திக்கும் போது சில சிந்தனைகள் தோன்றுகின்றன. சிறப்பு, சிறப்பின்மை என்பது ஒரு காலகட்டத்திற்கு உரியதன்று. ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் சிறப்புமுண்டு; சிறப்பின்மையும் உண்டு. மேலும் மரபுகள் மாறும் தன்மையுடையன. நாடக மரபுகளும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. அறிவியலின் அடிப்படைத் தத்துவமான எந்த ஒன்றும் இல்லாமல் போவதில்லை; இன்னொன்றாக மாறும் என்பது நாடகக் கலைக்கும் பொருத்தமானது.

அன்று கூத்து காணப்பட்டது. வேத்தியல் பொதுவியல் எனப் பார்வையாளரிடம் பிரிவு இருந்தது. ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, வேட்டுவ வரி இருந்தன. பின்னர்த் தெருக்கூத்து வந்தது. நொண்டி நாடகம் தழைத்தது. 19இன் பிற்பகுதியில் மேடை நாடகங்கள் செழிக்கத் தொடங்கின. மேடை நாடகங்களும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் காலத்திய நிலை, பின்னர்ப் பம்மல் சம்பந்தம் காலத்தில் மாறுகிறது. இன்று வீதி நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன. தொலைக்காட்சி நாடகங்கள் மிகுதி. படிப்பதற்குரிய நாடகங்களும் உள்ளன.

எனவே நாடகக் கலை, கருத்து, காட்சிப்படுத்துதல் என்ற இரு அடித்தளங்களில் அன்று முதல் இன்று வரை இயங்கினாலும், சமூகச் சிந்தனைகள், சமூக மாற்றங்கள், பண்பாட்டுத் தாக்கங்கள், அறிவியல் வளர்ச்சி இவற்றிற்கு ஏற்ப சொல்லும் பொருள், சொல்லும் முறைமை, சொல்லும் இடம், நடிகர், ஆசிரியர், பார்வையாளர் ஒவ்வொன்றிலும் மாறிக்கொண்டே வந்துள்ளமையை நாம் உணருகிறோம். 'தமிழ் நாடகம் நேற்றும்-இன்றும்' என்னும் நோக்கு, இவை ஒவ்வொன்றும் பற்றிய ஆழ்ந்த அகன்ற அறிவைத் தெளிவாக்க வல்லதொரு நோக்கு. மேலும், நடந்து வந்த பாதையின் சுகங்கள், துக்கங்கள் யாவும் இவற்றுள் வெளிப்படுகின்றதையும் இந்நோக்கு தெளிவாக்கும். எனவே மரபு பற்றிய உணர்வு, மரபு பற்றிய அறிவு ஒவ்வொரு நாடகக் கலைஞனுக்கு, நாடக அறிஞனுக்குத் தேவையான ஒன்று என்பதும் இங்குப் புலனாகின்றது. இங்கு முனைவர் மு. இராமசாமியின் கருத்தைச் சிறப்பாக அரணாக்கலாம்.

'நேற்றைய படைப்பாளர்களின் தோள் மீது ஏறி நின்று பார்க்கையில் அவர்களின் படைப்புகளின் மேல் ஆயிரம் விமர்சனங்கள் நமக்கு இருக்கலாம். ஆயின் நேற்றில் செயல்பட்ட கலைஞர்களின், அவர்களின் கலை உருவாக்கங்களில் உள்ள நேர்மையை, ஆத்ம சுத்தியை நாம் சந்தேகிக்க முடியாது. எல்லா நல்லதற்குள்ளும் கெட்டதும் இருக்கிறது. எல்லா கெட்டதற்குள்ளும் நல்லதும் இருக்கிறது என்பது தான் இப்பொழுது மனதைச் சமாதானப்படுத்தப் போதுமானதாக இருக்கிறது. அந்த வகையில் நேற்றின் ஒவ்வொரு தொடர்ச்சியிலும் நாம் தொடர நினைக்கின்ற அழகியதும், ஆக்கபூர்வமானதும், ஆத்ம சுத்தம் கொண்டதுமான வேர்கள் உண்டு' என்ற இவரின் கருத்துக் கலைஞர் ஒவ்வொருவரும் எல்லாக் காலத்தும் எண்ணத்தக்கது, இந்நிலையிலேயே இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்களை மதிப்பீடு செய்ய 'தமிழ் நாடகம், அன்றும் இன்றும்' என்னும் இக்கருத்தரங்கின் திட்டவரைவை உருவாக்கிக் கொடுத்தார் முனைவர் மு. இராமசாமி. மேலும் அவர் இக்கருத்தரங்கின் நோக்கமாக,

'இன்றைய நிழலில் நின்று நேற்றையும் இன்றையும் ஒரு சேர மதிப்பீடு செய்ய வேண்டுவதும், அதனடிப்படையில் 'நாளைய' நாடகத்தின் போக்கு எந்தத் திசைமுகம் காட்டிச் செல்லும் எனும்

திண்ணிய கருதுகோளை உருவாக்குவதும் இன்றைய சூழலில் அவசியம். நாளைய நாடகத் தலைமுறைக்கு, இது நல்லதொரு ஆவணமாக விளங்கக் கூடும். அந்த வகையில் தமிழகத்தில் இதுவரை வெளித் தெரிய வந்திருக்கின்ற நாடக முயற்சியாளர்களில் பலரை ஒரு கூரையின் கீழ் அவர்களின் கருத்துரைகளை விவாதத்திற்கு உட்படுத்தி நாடகக் கலைபற்றிய நல்லதொரு மதிப்பீட்டை உருவாக்குவதே இக் கருத்தரங்கின் நோக்கம்' என்ற ஆழமான, சிறந்ததொரு நோக்கினை முன் வைத்துள்ளார். இவரது இக்கனவு நனவானதா? என்பது கேள்விக்குரிய ஒன்றாக இருப்பினும், கருத்தரங்கில் படிக்கப்பட்டு இங்குத் தொகுக்கப்பட்டுள்ள இந்தப் பத்துக் கட்டுரைகளும், நாடகம் பற்றிய பல செய்திகளை, நாடக மரபுகளை, வளர்ந்து வரும் நாடகச் சிந்தனைகளை நம் முன் கொணரத் தவறவில்லை என்ற நிலையில், முழுமை நோக்கிய ஒரு சிறிய பதிவாக இவற்றைக் கொள்ளல் பொருந்தும்.

கருத்தரங்கத்திற்கு அடித்தளம் அமைத்துக் கொடுத்த முனைவர் மு. இராமசாமி அவர்கள், கருத்தரங்கம் நிகழ்த்தவும், நூல் வெளியிடவும் துணை நின்ற இயக்குநர் அவர்கள், இக்கருத்தரங்கு நிகழ்த்தவும் நூல் வெளியிடவும் நிதியுதவி வழங்கிய தென்னகப் பண்பாட்டு மையம், சிறந்த கட்டுரைகள் அளித்த முனைவர் வீ. அரசு, திரு. அஸ்வகோஷ், முனைவர் செ. உலகநாதன், முனைவர் கே.ஏ. குணசேகரன், திரு. எஸ்.பி. சீனிவாசன், முனைவர் மு. தங்கராசு, முனைவர் கோ. பழனி, முனைவர் அ. இராமசாமி, திரு. டி.கே. வெங்கடசாமி, முனைவர் மு. ஜீவா ஆகிய நல்நெஞ்சம் கொண்ட சான்றோர்கள் அனைவருக்கும் நன்றி. இந்த நூலினை அச்சுக்கோர்வை செய்த திருமதி இரா. வெண்ணிலா அவர்களுக்கும், அச்சகத்தார்க்கும் நன்றி.

கு. பகவதி

கட்டுரையாளர்கள்

1. முனைவர் வீ. அரசு
பேராசிரியர்
தமிழ்த்துறை
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்
சென்னை - 600 005

2. திரு. அஸ்வகோஷ்
புதுவை சாலை
மயிலம்
திண்டிவனம் - 604 304

3. முனைவர் செ. உலகநாதன்
26, சுப்பிரமணியபுரம்
அரக்கோணம் சாலை
திருத்தணி - 631 209

4. முனைவர் கே. ஏ. குணசேகரன்
நாடகத்துறைத் தலைவர்
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்
பாண்டிச்சேரி - 605 014

5. திரு. எஸ்.பி. சீனிவாசன்
4, சாந்தி சதுக்கம்,
தம்பி தோட்டம்,
காந்தி கிராமம் - 624 302

6. முனைவர் மு. தங்கராசு
தமிழ்ப் பேராசிரியர்
பச்சையப்பன் கல்லூரி
சென்னை - 600 030

7. முனைவர் கோ. பழனி
151, திருமலை நகர்
பெருங்குடி
சென்னை - 600 096

8. முனைவர் அ. இராமசாமி
இணைப் பேராசிரியர்
தமிழியல் துறை
மனோன்மணியம் சுந்தரனார்
பல்கலைக் கழகம்
திருநெல்வேலி - 627 012

9. திரு டி.கே. வெங்கடசாமி
411, மூர்த்தி ஆர்ட்ஸ்
கீழவீதி, கொடிமரத்து மூலை
தஞ்சாவூர் - 613 001

10. முனைவர் மு. ஜீவா
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்
பாண்டிச்சேரி 605 014

பொருளடக்கம்

தமிழக வீதி அரங்கம்: முன்னெழும்பும் விவாதங்கள்

வீ.அரசு

"பாட்டாளி வர்க்கமானது அரசியல் பொருளாதார அதிகாரத்தினை வென்றெடுக்கும் பிரச்சினையோடு அறிவு நிலைப்பட்ட அதிகாரத்தினையும் வென்றெடுக்கும் பிரச்சினையையும் எதிர்கொள்ள வேண்டும். அது தன்னைத்தானே அரசியல் ரீதியாகவும் பொருளாதார ரீதியாகவும் ஒழுங்கு படுத்திக் கொள்வது போலவே பண்பாட்டு ரீதியாகவும் தன்னை ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்வது அவசியம்." (க. சிதம்பரநாதன் (மே-ள்) 1994:31).

கிராம்ஸ்கி கூறும் பண்பாட்டு ரீதியாகத் தன்னை ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்ளுதல் என்பது, மக்களோடு தொடர்பு கொள்ளும் பல்வேறு ஊடகங்களில், கூடுதல் கவனம் செலுத்த வேண்டிய தேவை உள்ளது; ஏனெனில் ஊடகங்கள் மனிதனோடு கொள்ளும் உளவியல் ரீதியான உறவுகள், இன்றைய மின்யுகத்தில் அச்சுறுத்தும் வகையில் உள்ளன.

ஊடக ஆதிக்கத்தால், மூன்றாம் உலகை அடிமைப்படுத்தும் இன்றையப் பண்பாட்டுப் போரில், மக்களுடன் கொள்ளும் நேரடி அரசியல் இடையீட்டில் அரங்கச் செயல்பாடுகள் சாத்தியமானவை; ஆழமானதாகவும் அமைய வாய்ப்புண்டு. ஏகாதிபத்திய 'விண்வெளிக்கலங்கள்' (Saitelitte) பிரபஞ்சம் முழுவதும் பூதங்களாக ஆக்ரமித்துள்ளன.இந்தப் பூதத்திற்கு முன், மூன்றாம் உலக மனிதனுக்கு எஞ்சியிருப்பது, அந்த மனிதனின் உடலும் குரலும் தான். மூன்றாம் உலக மனிதனின் மனதில், அரசியல் இடையீடு செய்வதின் மூலம்,

ஏகாதிபத்திய பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளுக்கு எதிர் நடவடிக்கையில், அம்மனிதனைக் கவனம் கொள்ளச் செய்ய இயலும்; இதனைப் புரிந்து கொள்ள பிலிப்பைன்ஸ் நாட்டில் நிகழ்ந்த நிகழ்வுகள் நல்ல எடுத்துக்காட்டுகள் ஆகும். அகினோவின் ஏகாதிபத்தியச் சார்பை முறியடிப்பதற்கு, பிலிப்பைன்ஸ் மக்களிடம் செயல்பட்ட அரங்கச் செயல்பாடுகள் (PETA) முதன்மைப் பங்கு வகித்தன.*

அறுபதுகளின் இறுதியில், தென் அமெரிக்க நாடுகளில் தளை நீக்கத்துக்கான (Liberation Struggle) போராட்டம் நிகழத் தொடங்கியது. இப்போராட்டங்கள் புதிய வகையான, வெகுசன தொடர்பு முறைகளை உலகுக்கு வழங்கின. பாவ்லோ பிரேயர், அகஸ்டோபோல் போன்றோர் உருவாக்கிய 'மாற்றுக்கல்வி' மற்றும் 'மாற்று அரங்கு' ஆகியவை, வெகுசனங்கள் தொடர்பியலில் புதிய பரிமாணங்களை ஏற்படுத்தின. வெகுசனங்களின் போராட்ட வடிவங்களில் ஒன்றாக அரங்கை, அகஸ்டோபோல் வடிவமைத்தார்; இதன் மூலம் அரசியல் இடையீட்டைப் பல்வேறு வகைகளில், அரங்கில் நிகழ்த்துவதற்கான முறைகள் அறிமுகமாயின.

இரஷ்யப் புரட்சி நிகழ்ந்த காலங்களில் மேயர் கோல்டு உருவாக்கிய அரங்கம், புரட்சிக்கு உதவியது. பிரித்தானியர்களுக்கு எதிரான இந்தியப் போராட்டத்தில் 'இப்டா' (IPTA) உருவாக்கிய அரங்கு உதவியது. இந்தப் பின்புலத்தில், அகஸ்டோபோல் உருவாக்கிய அரங்கம் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வகை அரங்கு, கிளர்ச்சி அரங்கு (Agit prop theatre) என்ற நிலையிலிருந்து, தளை நீக்கத்திற்கான அரங்கு (theatre of liberation) என்ற மாற்றத்தைத் தன்னுள் கொண்டு வந்தது. இதன் தொடர்ச்சியாக, அகஸ்டோபோல் 'போரம்' (Forum) அரங்கச் செயல்பாடுகளையும் முன்னெடுத்தார்.

இந்தப் பின்புலத்தில், தமிழகத்தின் வீதி அரங்க நிகழ்வுகளின் அரசியலைப் புரிந்து கொள்ள இயலும். தமிழகத்தில் செயல்படும் மூன்று அரங்கக் குழுக்களின் வீதி நாடக நிகழ்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தமிழக வீதி அரங்க அரசியலை விவாதிக்கும் முயற்சி இங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. 1980-1995 இடைப்பட்ட, தமிழ் வீதி அரங்கம் தொடர்பான புரிதலை நோக்கியே இம்முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட காலச் சூழலில் நிகழும் செயல்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அச்செயல் நிகழ்த்துவோரின் முன் பின் கால நிகழ்வுகளை மதிப்பீடு செய்ய இயலும்.

'ஈழத் தமிழரிடையே, சமூக மாற்றத்துக்கான வன்மையான அரங்கினை வளர்ப்பது' பற்றி, திரு. க. சிதம்பரநாதன் எழுதியுள்ள 'சமூக மாற்றத்திற்கான அரங்கு' (1994) என்ற நூல், ஈழப் போராட்டத்தில்

---

* பிலிப்பைன்ஸ் PETA செயல்பாடுகள் தொடர்பாக மேலும் அறிய, யூஜின் வான் எர்வான் நூல்கள், கட்டுரைகளைப் பார்க்க.

அரங்கின் பங்கை மதிப்பீடு செய்கிறது. **யூஜின் வான் எர்வென்** (Eugene Van Erven) என்பவர், ஆசிய நாடுகளில் செயல்பட்ட **'தளை நீக்கத்திற்கான அரங்கு'** பற்றி எழுதியுள்ளார்* தமிழக வீதி அரங்கம் பற்றியும் இவர் எழுதியுள்ளார். இந்தப் பின்புலத்தில் தமிழகத்தின் அண்மைக் கால வீதி அரங்கச் செயல்பாட்டை மதிப்பீடு செய்யும் பணி இக்கட்டுரையில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. **கூத்துப்பட்டறை, சென்னைக் கலைக்குழு,** மௌனக்குரல் ஆகிய குழுக்களின் வீதி அரங்கச் செயல்பாடுகள், இக்கட்டுரையில் மதிப்பீடு செய்யப்படுகின்றன. இந்த மதிப்பீடு பின் காணும் அடிப்படைகளைக் கொண்டுள்ளது.

- தளை நீக்கத்துக்கான, போராட்டத்தில் வீதி அரங்கில் பங்கு கொள்ளும் நடிகனுக்கும் இவ்வகை அரங்கிற்கும் இடையில் உருவாகும் உறவு.
- பார்வையாளர்களோடு (வெகுசனங்கள் மற்றும் மக்கள்) இவ்வகை அரங்கம் கொள்ளும் உறவு.
- அரங்க நிகழ்வை நடைமுறைப்படுத்தும் செயலுக்குப் பின்னால் செயல்படும் நிறுவனங்கள்.

இவ்வகையான அடிப்படையில், வீதி அரங்கில் நிகழும் அரசியல் இடையீடுகளைப் புரிந்து கொள்ளும் பார்வையாளர் தளத்தில் இக்கட்டுரை அமைகிறது.

I

வீதி அரங்கில், நடிகனுக்கான அடிப்படைகளை, **பாதல் சர்க்கார்,** உடல், குரல், மனம் ஆகியவற்றின் மூலம் வெளிப்படுத்துவார். இவை அரங்கின் பௌதீகத் தன்மையாக அமையும் அதே வேளையில், நடிகனின் அரசியல் உணர்வுப் புரிதலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. இத்தன்மை மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று குழுக்களின் நடிகர்களிடம் செயல்படுவதை விவாதிப்பது அவசியம்.

சென்னை நகராட்சியின் குடும்பக் கட்டுப்பாடு திட்டத்திற்காக, **'தாய் சேய்'** என்ற வீதி நாடகத்தையும் நகராட்சியின் அறிவொளி இயக்கத்திற்காக **'வாழ்க மனைவியாம் குடும்பத் தலைவி'** என்ற வீதி நாடகத்தையும் கூத்துப்பட்டறை நிகழ்த்தியது. இக்குழு முறைப்படுத்தப்பட்ட பயிற்சிகள் கொடுக்கப்பட்ட தேர்ச்சி பெற்ற ஒன்றாகும். நடிகனுக்கு நடிப்பு தொடர்பான பயிற்சிகளை வழங்குவதில், அக்குழுவின் தலைவர் ந. முத்துசாமி பெரிதும் அக்கறையுடன் செயல்படுகிறவர், இவ்வகை அக்கறையால், தமிழ் அரங்கம், இந்திய மற்றும் உலக அரங்க வரைபடத்தில் கூத்துப்பட்டறை நிலை

---

* The Playful revolution - **Theatre and Liberation in Asia,** 1992.

நிறுத்தப்பட்டுள்ளது.* மிகச் சிறந்த நடிகர்களைக் கூத்துப்பட்டறை கொண்டுள்ளது.

கூத்துப்பட்டறையின் வீதி நிகழ்வில், அந்த நடிகர்களால் வெளிப்படுத்தப்படும் **காண்பியங்கள் (Visuals)** பார்வையாளர்களோடு ஆழமான உறவு கொள்கிறது. அரங்க நிகழ்வின் போது பயன்படுத்தும் இசைக்கருவிகள், வெகுசனங்களை வென்றெடுக்கும் தாள லயங்களைக் கொண்டதாக உள்ளன. இக்குழு நடிகர்கள் மூலம், இக்குறிப்பிட்ட நிகழ்வில் வெளிப்படும் கிளவிகள், மெய்யசைவுக்குறிகள், அரங்கப் பொருட்கள் வழி வெளிப்படும் காண்பியங்கள் ஆகியவை பார்வையாளர்களிடம் ஏற்படுத்தும் மனப்பிம்பங்கள் குறித்து விவாதிப்பது அவசியமாகும்.

பார்வையாளர்களுக்கு ஏற்படும் பிம்பமும் நடிகனின் தன்னிலையும் சந்திக்காத நிலைமை உருவாகிறது. நடிகன் அந்நியமானவாக, இந்நிகழ்வுகளின் போது இருக்க நேரிட்டுள்ளது. மேற்குறித்த அனைத்து வெளிப்பாடுகளும் நடிகனுக்குக் கிடைத்த பயிற்சி சார்ந்ததாக உள்ளன. பயிற்சி, அடிப்படையில் நடிகனுக்கான 'திறனாக' (Skills) அமைந்திருக்கிறது. திறனும் பார்வையாளனும் சந்திக்கும் புள்ளி இல்லாது இடைவெளி மிகுதியாக இருக்கிறது. நடிகன் பார்வையாளனாகவும் மாறும் தன்மை நிகழாமல் போகிறது. பாதல்சர்க்கார் குறிப்பிடும் நடிகனின் மனம் சார்ந்த பயிற்சியாக, இவ்வரங்கில் வெளிப்படும் பயிற்சி அமையாது, திறன்மிக்க, அந்நியப்பட்ட வெளிப்பாடாகவே அமைந்து போகிறது. அரசாங்கத்தில் கொடுக்கப்பட்ட விளம்பரங்களை இந்நடிகன் முன்வைக்கிறான். இந்நிகழ்வு தொலைக்காட்சியில், குடும்பக்கட்டுப்பாட்டிற்கு, பொம்மலாட்ட வடிவில் தரப்படும் விளம்பரம் எதிர் கொள்ளப்படும் தன்மையே இங்கும் நிகழ்கிறது. தளை நீக்கத்துக்கான அரங்கில் ஈடுபடும் நடிகனின் குரலும் உடலும், அவனுடைய அரசியல் இடையீட்டின் மனவெளிப்பாடுகளாய் அமைய வேண்டும்; ஆனால், இங்கு அரசு எந்திரத்தின் யாந்திரீக வெளிப்பாடாகவே அரங்க நிகழ்வு அமைகிறது.

சென்னைக் கலைக்குழுவினர், 'வள்ளியின் வழக்கு', 'கொள்ளிவை' ஆகிய இரு வீதி நாடகங்களை நடத்தினர். இக்குழுவின் நடிகர்கள், முறைப்படுத்தப்பட்ட பயிற்சிகளை முறையாகப் பெற்றவர்கள் இல்லை. உடல், குரல் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்துவது என்பது, கிளர்ச்சிக்கான பிரச்சாரத்திற்குத் தான் என்பதை இக்குழு முழுமையாக நம்பும் தன்மையுடையது. கட்சியின் பிரச்சார நோக்கம் கருதியே இக்குழு, தனது அரங்க செயல்பாடுகளை வடிவமைத்துக் கொள்கிறது. கட்சிப் பிரச்சாரம், விழிப்புணர்வு இயக்கம் ஆகியவற்றில் இக்குழு முழுமையாகப் பங்கு கொள்கிறது.

---

* யுனெஸ்கோ நிறுவனம் உலக அளவில் அங்கீகாரம் வழங்கிய தமிழ் அரங்கக்குழு கூத்துப் பட்டறை ஆகும்.

இக்குழுவில் உள்ள நடிகனின் 'அரசியல் இடையீடு' என்பது, முன்னரே தீர்மானிக்கப்பட்டவை ஆகும். கட்சி மற்றும் பிறநிறுவனங்களின் கட்டுப்பாட்டை, இக்குழு கவனத்தில் கொள்வது அவசியமாகும். இக்குழுவில் நடிகனுக்கான மனவெளி வரையறைகட்கு உட்படுத்தப்பட்டவை. தளைநீக்கம் என்று இக்குழு கருதுவது, கட்சியினால் உருவாக்கப்படும் செயல்திட்டமே ஆகும். இங்கு, கூத்துப்பட்டறை நடிகனின் மனத்தளத்திற்கும், இந்த நடிகனின் மனத்தளத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளைப் புரிந்து கொள்வது அவசியமாகும். தான் வெளிப்படுத்தும் கிளவிகளில் உள்ள அரசியல், தனது காண்பியங்கள் வழி உருவாகும் அரசியல் ஆகியவை குறித்து அக்கறையான விவாதம் கூத்துப்பட்டறை நடிகனுக்குத் தேவையற்றதாக அமைகிறது; ஆனால் சென்னைக் கலைக்குழுவின் வெளிப்பாட்டு அரசியல் என்பது கட்சிக் குழுவால் கண்காணிக்கப்பட்டு, பின்னர் கொடுப்பதே ஆகும். தனது அரசியல் இடையீட்டை, கட்சி என்ற நிறுவனம் சார்ந்தே வெளிப்படுத்தும் நோக்கம் சென்னைக் கலைக்குழுவுக்கு உண்டு என்று கருத இயலும்; எனவே அரங்க நிகழ்வின் வழி உருவாகும் அரசியல், கட்சி நிறுவனம் வழி கட்டமைக்கப்படும் அரசியலே ஆகும்.

மௌனக்குரல் 'பச்ச மண்ணு' என்னும் விவாதக்கள வீதி அரங்க நிகழ்வு (forum theatre) ஒன்றை நிகழ்த்தியது. 'பெண் சிசுக் கொலை' நிகழும் தர்மபுரி, சேலம் மாவட்டங்களில் இக்குழு 'பச்ச மண்ணை' நிகழ்த்தியது.

இக்குழுவின் நடிகனின் 'மனத்தள வெளி' என்பது முன்னர் குறிப்பிட்ட குழுக்களிலிருந்து பல நிலைகளில் வேறுபடுகிறது. இக்குழுவின் நடிகன், பிலிப்பைன்ஸ் அரங்கப் பயிற்சி நிறுவனம் (PETA) கூறும் 'ATOR' என்ற நிலையில் இருப்பதாகக் கருதலாம். Actor, Trainer, Organiser, Researcher என்ற ATOR நிலை இந்நடிகனுக்குத் தேவைப்படுகிறது. இக்குழு, நடிப்பிற்காகக் கொள்ளும் பயிற்சி தன்னிச்சையானது; தன்னார்வத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. திட்டமிடப்பட்ட, முறைப்படுத்தப்பட்ட பயிற்சி, இக்குழுவிற்குக் கிடைக்க வாய்ப்பில்லை. இக்குழுவின் நடிகன் உடலும் குரலும் தொடர்ச்சியான பயிற்சிக்கு ஆட்பட்டதன்று. இக்குழு நடிகன், தவிர்க்க இயலாமல், மொழி, இனம், ஒடுக்குமுறை போன்றவை தொடர்பான அரசியல் இடையீட்டைப் பெறவேண்டியுள்ளது; ஏனெனில் அரங்க செயல்பாடு என்பது திட்டமிடப்பட்ட நிறுவனச் சார்பை முதன்மையாகக் கொண்டிருக்கவில்லை. எந்த நிறுவனத்திற்கும் இந்த நடிகன், விரும்பினால் சென்று நடிக்க இயலும். அடிப்படையில் இக்குழு நாடோடித் தன்மையைக் கொண்டுள்ளது.

இக்குழுவினர் நிகழ்த்திய 'பச்ச மண்ணு' என்னும் நிகழ்வு பல்வேறு தன்மைகளைக் கொண்டதாக அமைந்திருந்தது. தளை நீக்கத்திற்கான, பாவ்லோ பிரயரின் மாற்றுக்கல்வி, அகஸ்தோ போலின்

ஒடுக்கப் பட்டவனின் அரங்கு, விவாதக்கள அரங்கு, பார்க்க இயலாத மனவெளி அரங்கு ஆகிய பல கூறுகளை உள்வாங்கும் முயற்சி, மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்வில் சாத்தியமாகியுள்ளது. இதனால், இக்குழுவின் நடிகன் மனஅளவில், மேற்குறிப்பிட்ட குழுக்களிலிருந்து வேறுபடுவதை நாம் புரிந்து கொள்வது அவசியம்.

மேற்குறிப்பிட்ட, மூன்று குழுக்களின் செயல்பாடுகள் தொடர்பான செய்திகள், பின்வரும் அடிப்படைகளைக் கொண்டுள்ளன.

- தமிழ் வீதி அரங்கின் 'அரசியல் வெளி' மற்றும் 'அரசியல் இடையீடு' பற்றிப் புரிந்து கொள்ள உதவுகிறது.
- மனவெளிகளில், நடைமுறை சார்ந்த செயல்பாடு முதன்மைப்படுத்த வேண்டும் என்பதைப் புரிந்து கொள்ள இயலும்.
- குழுக்களின், நடிகன் சார்ந்த, இவ்வுரையாடல், நமது 'அரசியல்வெளி' குறித்த உரையாடலை மேலும் மேலும் தொடர்ச்சியாக்கும்; வளர்த்தெடுக்கும்.

II

"அரங்கு மேடையில் உள்ள ஆற்றுவோருக்கும் பார்வையாளர் கூட்டத்தில் உள்ள பார்வையாளருக்கும் இடையே நிகழும் இயக்க விசையாற்றலும் உடனிகழ்வுப் பண்பும் கொண்ட தொடர்பு கொள்ளல் குறிகளின் பரிமாற்றம்" (க. சிதம்பரநாதன் (மே-ள்) 1994:40).

"ஆற்றுபவர்கள், பார்வையாளரைப் பாதிக்கும் வகையில், குறிகளை வெளிப்படுத்துகிற அதே தருணத்தில், பார்வையாளர்களும் ஆற்றுபவர்களைப் பாதிக்கிற விதத்திலே தமது குறிகளையும் வெளிப்படுத்துகிறார்கள்." (மேற்படி:40)

வீதி அரங்கு, அடிப்படையில் பார்வையாளர்களால் தீர்மானிக்கப்படும் அரங்கு ஆகும். அந்தத் தருணத்தில் பார்வையாளனே முதன்மையானவன். அகஸ்தோபோல், இதனை முதன்மைப்படுத்தியே தமது அரங்க செயல்பாட்டைக் கட்டமைக்கிறார். இந்தப் பின்புலத்தில், இக்குழுக்களின் நிகழ்வுகளில் பங்கேற்ற பார்வையாளர்கள் குறித்தும் விவாதிப்பது அவசியமாகும்.

கூத்துப்பட்டறை, சென்னை நகர குடிசைப்பகுதிகளில் மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்வை நிகழ்த்தியது. குடிசை வாழ் மக்கள், ஒருவகையான மன மகிழ்வாக, இந்த இடையீட்டை ஏற்றுக் கொண்டனர். நடிகர்களின் வெளிப்பாடு மூலம் வரும் திறனுக்குப் பார்வையாளர்கள் பயன்பட்டனர். கூத்துப்பட்டறை நிகழ்த்தும், நாடகச் செய்தி என்பது, அந்தப் பார்வையாளர்கள் முன்னரே கேட்ட, பார்த்த அரசாங்க விளம்பரங்களை ஒட்டிய செய்தியே ஆகும்; ஆனால் நிகழ்த்தும் முறையால் தக்க வைக்கப்படுகிறார்கள். அரசாங்கத்தார் குடும்பக்

கட்டுப்பாட்டுக்கும் படிப்பின் அவசியத்திற்கும் பிரச்சாரம் செய்கிறார்கள் என்ற புரிதலைப் பெறுகிறார்கள். நடிகர்களின் மூலம் கிடைக்கும் காண்பியங்கள் மூலம் பெறும் குறிகளால் தாக்கத்திற்கு ஆளாகிறார்கள். அவர்களுக்குப் போதனையாக இவ்வரங்கு அமைகிறது. விவாதத்திற்காக அது நிகழ்த்தப் படவில்லை.

சென்னைக் கலைக்குழுவின் பார்வையாளர்கள் பெரும்பகுதி கட்சியால் திரட்டப்படுபவர்கள். தொடர்ச்சியான கட்சி நிகழ்ச்சிகளுக்கு வருவதைக் கட்சி ஒழுங்காகக் கொண்டவர்கள். சில வேளைகளில், கட்சிக்காரர்களால் திரட்டப்படும் வெகுசனங்கள் வருவதுண்டு. அவர்களும் திரட்டும் நபரின் அடையாளத்தின் ஊகத்தோடுதான் பார்வையாளராக வருகிறார்கள். இங்கு நடிகன் முன் வைக்கும் அரங்க நிகழ்வுகளைப் பார்வையாளன், ஒரு தீர்வைக் கண்ட திருப்தியில், குறிகளால் தாக்கமுறாத ஆசுவாசத்திற்கு ஆட்படும் வாய்ப்புகள் மிகுதி. எம்.ஜி.ஆர் படங்களில் கிடைக்கும் தீர்வுகளுக்கும் கட்சி சார்ந்த நடிகனின் தீர்வுகளுக்கும் பார்வையாளனின் உள்ளத்தில் பெரிய முரண்பாடுகள் நிகழ்வதில்லை. அவன் விவாதிக்கும் வாய்ப்பு மறுக்கப்படுகிறது; மேலும் போதனைகளே மேலிருந்து கீழே கொட்டப்படுகின்றன. பார்வையாளர்களுக்குரிய வெளி நிர்ணயிக்கப்பட்டது. விவாத அடிப்படைகள் அற்றவை. அப்படி மீறிப் பார்வையாளன் விவாதிக்க நேரிட்டாலும் நடிகனின் பதில் என்பது முன்னரே சட்டகமாக்கப்பட்டவை. சமூகத்தின் புதிய புதிய நிகழ்வுகள் வழி உருவாகும் உளவியல் சார்ந்த பண்புகளைக் கவனத்தில் கொள்ளாதவை.

'பச்ச மண்ணு' பார்வையாளர்கள் மேற்குறித்த இரு தன்மைகளிலிருந்து வேறுபடுகிறார்கள். நிகழ்த்தும் நடிகனோடு இணையாகப் பார்வையாளர்கள் பங்கேற்கிறார்கள். நடிகன், பெண் தொடர்பான சடங்குகள், அவை அவளை அடிமையாக்கும் நடைமுறை வாழ்க்கை நிகழ்வுகள், அவை தொடர்பான சமூக விழுமியங்கள் ஆகியவற்றை அரங்காக வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறான். பெண் சோகத்தின் குறிகளாக நடிகன் பார்வையாளனை நோக்கித் தருகிறான்; அதனை எதிர்கொள்ளும் பார்வையாளன், பால், சூழல், சாதி, வர்க்கம் ஆகிய சட்டங்களில் நின்று நடிகனோடு விவாதிக்கிறான். விவாதம் தொடருகிறது. இவ்வகை விவாதத்தை நடுத்தர, வசதியான வாழ்க்கை வசதிகளைப் பெற்ற பார்வையாளர்கள் முன்னரே தீர்மானிக்கப்பட்ட சட்டங்களுக்குள் விவாதித்ததையும் எளிய கிராமத்து மக்கள், அன்றைய நடைமுறை நிகழ்வாக விவாதித்ததையும் பார்க்க முடிகிறது. இங்கு அரங்கு, நடிகன், பார்வையாளன் ஆகியோரின் இடையீடுகள் தொடர்பான விவாதமாக முன்னெடுக்கப்பட்டது. இது நடிகனை மேலும் மேலும் தொடர்புத் தன்மையின் பல பரிமாணங்களைப் புரிந்து கொள்வதின் அவசியத்தை உருவாக்குகிறது. சமூக நிகழ்வுகள் நேர்கோட்டில் அமைந்தவை இல்லை. அவை பல பரிமாணங்களை உடையவை. பல்தன்மைகளைக் கொண்டவை. அதை எதிர்கொள்ளும் நிகழ்வாக

அரங்கு அமைவது எப்படி? என்ற கேள்வியையும் நடிகனுக்குப் பார்வையாளர்கள் போதிக்கின்றனர். நடிகன் அவர்களிடம் போதனை நடத்தவில்லை. இக்குழுவின் நடிகர்களின் சாதி, பெறுமானக் கண்ணோட்டம், அரசியல் உணர்வு, வர்க்கச் சார்பு ஆகிய முரண்கள் பார்வையாளர்களிடம் அம்பலமாகும் சூழலும் ஏற்பட்டது. பார்வையாளன் நடிகனின் மனவெளியைப் பாதிப்பது நிகழ்கிறது.

மூன்றாம் உலக நாடுகளில் மக்கள் எதிர்கொள்ளும் சிக்கல்கள், அவர்களை மனிதத் தன்மை இழந்தவர்களாக வடிவமைக்கிறது. தமது விலங்குகளை, தங்களது அணிகலன்களாகக் கருதும் உளவியல் தன்மையை ஊடக அரசியல் வடிவமைக்கிறது. மக்கள் விடுதலை அமைப்புகள் அதிகார மையங்களாக வடிவமைக்கப்படுகின்றன. இக்குழப்பங்களை உணர்ந்த, ஏகாதிபத்திய அக்டோபஸின் கரங்களாக மூன்றாம் உலக நாடுகளை 'முன்னேற்று'ம் ஐரோப்பிய நிறுவனங்கள் (Western developmental agencies) உள்ளன. பெரிய அளவில் பன்னாட்டு மூலதனத்திமிங்கலங்களாக வடிவமைக்கப்பட்டு, ஹவாலா தரகர்களிடம் சரணடையும் கேவலமான நிகழ்வாக அரசியல் செயல்பாடு கட்டாயமாக்கப்படுகிறது. இந்த மக்களுக்காக விடுதலையைப் பேசும் அரங்கு, மேற்குறித்த தன்மைகள் வழி மக்களின் மனவெளிகளில் உள்ள சிக்கல்கள் தொடர்பாகவும் புதிதான பார்வைகளைப் பெறவேண்டியுள்ளது.

மேற்குறித்த பின்புலத்தில் தமிழக வீதி அரங்க செயல்பாடுகளில் தொடர்புடைய 'ஏஜென்சிகள் தொடர்பான அரசியல் இடையீடுகள் குறித்தும் விவாதிப்பது அவசியம்.

1960களில் இறுதியில் உருவான உலக அரசியல் நெருக்கடியால், ஐரோப்பிய மண்ணில் கிளர்ச்சி மற்றும் விடுதலை அரங்குகள் வடிவமைக்கப்பட்டன. இந்திய மண்ணில், இந்திரா காந்தி அம்மையாரின் அவசர நிலைக்காலம் இவ்வகையான அரங்குகளை வடிவமைக்க உதவியது.

தில்லி மாநகரில் சப்தர் ஹாஷ்மி இப்பணியை எழுபதுகளின் இறுதியில் வேகமாகச் செயல்படுத்தினர்; அதன் விளைவு 1989இல் மரணத்தைச் சந்தித்தார். கர்நாடகத்தில் 'பிரசன்னா', என்ற தேசீய நாடகப்பள்ளி மாணவர் எழுபதுகளின் இறுதியில் 'சமுதாய' வழி இவ்வகை முயற்சிகளை மேற்கொண்டார். ஆரம்பத்தில் தலைமறைவு மார்க்சிய லெனியக் குழுக்கள் பாடலை முதன்மைப் படுத்திய இவ்வகை அரங்க முயற்சிகளை முன்னெடுத்தது. கத்தர் என்ற பொறியியல் மாணவர் அதற்குத் தலைமையேற்று நடத்தி வருகிறார். இவை ஒவ்வொன்று குறித்தும் விரிவான தகவல் அடிப்படையிலான விவாதங்கள் தேவை.

மேற்குறித்த தன்மைகளின் அடிப்படையில் இந்திய அளவில் இவ்வகை அரங்க முயற்சிகள் பின்கண்ட வகையில் நிகழ்ந்தன; நிகழ்கின்றன.

- மேற்குலக நிதி ஆதாரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு, இடதுசாரிக் குழுக்களை உடைத்தெடுக்க கிறித்தவ சபைகள் வழி குறிப்பாகத் தலித்துகளிடம் செயல்பட்ட/செயல்படும் குழுக்கள்.

- அரசியல் கட்சி, அரசாங்க ஏஜென்சிகள் வழி செயல்பட்ட குழுக்கள்.

- தனிப்பட்ட/அமெச்சூர் மற்றும் கிளர்ச்சி மனநிலைக்கு ஆட்பட்ட குட்டி முதலாளித்துவ படிப்பாளிகள் சார்ந்த குழுக்கள்.

பெங்களூரை மையமாகக் கொண்டு தமிழகத்தில் செயல்பட்ட The Association of the Rural poor in Tamilnadu (ARP) போன்றவை, தமிழக தென்மாவட்ட தலித்துகளிடத்தில் கிளர்ச்சிப் பிரச்சார அரங்க முயற்சிகளை மேற்கொண்டது. இக்குழுவினர் நேரடியாக இலத்தீன் அமெரிக்க பட்டறிவுகளைப் பெற்றவர்கள். அந்த அடிப்படையில் அரங்க முயற்சிகளை முன்னெடுத்தவர்கள். இவ்வமைப்பின் தொடர்ச்சியாகவே 1980களில் பாதல் சர்க்கார் தொடர்பு தமிழ்நாட்டில் வடிவமைக்கப்பட்டது. தொடர்ந்து பலமுறை, பாதல் தமிழ்நாட்டுக்கு அழைக்கப்பட்டார். பாதலால் உந்தப்பட்ட தமிழ் அறிவாளிகள், அவரது பெரும்பாலான பிரதிகளையும் தமிழாக்கம் செய்துள்ளனர். அவர் குறித்து ஆவணப்படம் ஒன்றும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழக கிளர்ச்சி அரங்கின் வரலாறு தொடர்பான விவாதத்தில் மேற்குறிப்பிட்ட பாதல் தொடர்பான செயற்பாடுகள் முக்கியமானவை. பாதல் தொடர்பாக நாம் புரிந்து கொள்ள வேண்டியவை வருமாறு; அவர், இந்திய அரங்க சோதனையாளர்களில் தலைமையானவர். ஒரு அரங்க விஞ்ஞானி. விஞ்ஞானிகளின் கண்டுபிடிப்புகள் எப்படிப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்ற கேள்வியின் அடிப்படைகள் முக்கியமானவை. அவரது உடல், குரல், மனம் பற்றிய பயிற்சிகள் வீதி அரங்க நடிகனுக்குத் தேவை. அவரது அரசியல் இடையீடு என்பது சமூகத்தைக் கண்டு விரக்தி அடைந்த ஆதிக்க சாதி, நடுத்தர வர்க்க மனிதனின் பார்வை. வெகுசன உளவியலுக்கு எதிரானது. கிளர்ச்சி, விவாத அரங்குக்கு எதிரானது. குட்டி முதலாளித்துவ மனநிலையாளர்களின் உவப்பான மனிதர் அவர்; அன்பானவர். தனது நிலைபாட்டில் நிலையாக நின்று, தமது தியாகங்களால் வாழ்பவர்.

பாதர் சர்க்கார் முன்னிறுத்தியவை, தமிழக வீதி அரங்கு செயல்பாட்டாளர்களால் தவறாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்ட சூழல் தற்காலிகமானதா? அல்லது சில நிறுவனங்கள் சார்ந்த நுண்ணரசியல் செயல்பாடா? என்பது குறித்தும் விவாதிப்பது அவசியம்.

'சமுதாய', கர்நாடகத்தில் உள்ள மார்க்சிய கம்யூனிஸ்ட் கட்சியாளர்களிடம் ஏற்படுத்திய தொடர்பு காரணமாகவும் அக்குழுவில் இருந்த சிலருக்குத் தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட தொடர்பு அடிப்படையிலும் அவ்வகை அரங்க முயற்சிகள் தமிழகத்தில் மேற்கொள்ளப்பட்டன.

'சமுதாய' வால் உத்வேகம் பெற்றவர்களில் அசுவகோஸ் முதன்மையானவர். இவ்வகைச் செயல்பாடுகள் பெரும் வீச்சாகத் தமிழகத்தில் நிகழவில்லை. இவ்வகை முயற்சிகளை முன்னெடுக்க தமிழக மார்க்சீய கம்யூனிஸ்ட் கட்சியில் முயற்சி மேற்கொண்ட அசுவகோஸ், அக்கட்சி தலைவர்களால் மிகவும் மோசமாக மதிக்கப்பட்டார் என்பது தனிவரலாறு. அது குறித்தும் வேறு சந்தர்ப்பங்களில் விவாதிக்கலாம். இத்தன்மைகளால் தாக்கமுற்ற கோவில்பட்டி மார்க்சிய கம்யூனிஸ்ட் கட்சி இளைஞர்கள் சில முயற்சிகளை அப்போது மேற்கொண்டார்கள்; அவர்களும் அடிப்படையில் சிறுகதை போன்ற எழுத்து வடிவத்தில் கொண்ட ஈடுபாட்டை அரங்க வடிவத்தில் கொண்டவர்கள் இல்லை; காந்திகிராம நாடகப்பட்டறையின் உந்துதலால் மதுரையில் நிஜ நாடக இயக்கம், வீதி நாடகங்களை நடத்தியது.

'சமுதாய'வின் உத்வேகமுற்ற கேரள சாஸ்திரிய சாகித்திய பரிஷத் (KSSP) கேரளாவின் விஞ்ஞானிகள், கல்லூரிப் பேராசிரியர்கள் ஆகியவர்களை நிர்வாகிகளாகக் கொண்டு, கலைப் பயணங்களை வடிவமைத்தனர். அவர்களோடு சேர்ந்து தமிழ்நாடு அறிவியல் இயக்கமும் 1985-86இல் தமிழகத்தில் அவ்வகை முயற்சிகளை மேற்கொண்டது. இப்பணியும் வேறுதளத்தில் நிகழ்ந்தவையாக அமைந்து போயின; அது தொடர்பான நேரடி அனுபவம் எனக்குண்டு. விரிவாக வேறு தளத்தில் அதனை விவாதிக்கலாம்.

ஆந்திர வீதி அரங்க செயல்பாடுகள் தமிழக மார்க்சிய லெனியக் குழுக்களால் முன்னெடுக்கப்பட்டன. பெரும் சக்தியாக வளர்ச்சிப் பெற்றதாக இல்லை.

கடந்த 25 ஆண்டுகளில் தமிழக வீதி அரங்க வரலாற்றின் போக்குகளைச் சுருக்கமாக விவாதித்ததன் நோக்கம் இன்றைய வீதி அரங்கைப் புரிந்து கொள்ளவே ஆகும்.

அரசு சாரா அமைப்புகள் (தொண்டு நிறுவனங்கள்), கட்சிகள், அரசு அமைப்புகள் வழி நிகழ்த்தப்பட்ட இச்செயல்பாடு, தற்போது முழுமையாகத் தொண்டு நிறுவனங்கள் மூலம் நிகழ்த்தப்படுகிறது. கட்சி சார்ந்த நிகழ்வும் தொண்டு நிறுவன கட்டமைப்பாகவே செயல்படுகிறது; இத்தன்மை மேற்குறித்த மூன்று குழுக்களின் தொண்டு நிறுவனத் தன்மைகள் குறித்து விவாதிப்பது அவசியம்.

இத்தன்மை, மேற்குறித்த மூன்று குழுக்களின் தொண்டு நிறுவனத் தன்மைகள் குறித்து விவாதிப்பது அவசியம்.

கூத்துப்பட்டறை, வீதி அரங்கை அரசாங்க மற்றும் ஐரோப்பிய மூன்றாம் உலக முன்னேற்ற நிறுவனங்களின் தேவைகளுக்காகவே நடத்துகிறது; சென்னைக்கலைக்குழு அரசாங்க மற்றும் அரசு சார்ந்த, தனிப்பட்ட அமைப்புகள் சார்ந்த நிதி நிறுவனங்களின் தேவைகளுக்காக நடத்துகிறது. மௌனக்குரல் மா.சா. சாமிநாதன் நிறுவனத்தின் தேவைச்காக

நடத்துகிறது. இங்கு யூஜின் வான் எர்வான் கூற்றுக்களைக் கவனத்தில் கொள்ளலாம்.

"...........Western development agencies, which discovered, the potential of the theatre of liberation' - or 'theatre for social charge' as they prefer to call it - in the mid seventies. But since their objectives and criteria do not necessarily always coincide with those of their Asian partners, this relationship can be problematic as well. In some cases, theatre of liberation groups, tempted by the prospect of regular salaries for their staff members, turn into "project brokers": experts in drafting attractive theatre of liberation gross roof projects on paper, but only half hearted in implementing them. A more radical category of activists court development agencies with a mask of smiles and impressive proposals with which they hide their fundamental contempt for all westerners, who, in their vision, will always remain representatives of the very imperialist cultures that created colonies in the first place and continue to benefit from neocolonism now. These groups try to raise western development funds under the motto: "Their grants are essentially surplus profit made by neocolonial multinational capitalism and the money is therefore better in our hands than in theirs" (Eugene Van Ervan : 231:1992).

மேற்குறித்த செய்திகளை வெளிப்படுத்தும் யூஜின், இந்திய அளவில் கேரள சாஸ்த்திரிய பரிஷத், சப்தர் ஹாஸ்மி செயல்பாடுகள் தவிர்த்து, வேறு பலவற்றை மேற்குறித்த வகைகளில் சொல்லாமல் சொல்கிறார். அது குறித்து விவாதிப்பது அவசியம்.

மூன்றாம் உலக நாடுகளில், அரங்கைக் கைக்கொள்ள விரும்பும் ஒரு மனிதனுக்குத் 'தொண்டு நிறுவனம்' என்ற கட்டமைப்பு வடிவமைக்கப்படுகிறது. நேரடியான போராட்டம் சார்ந்த அரங்க முயற்சிகள் என்பதற்கான மாற்றாகத் தொண்டு நிறுவனங்கள் செயல்புரிவது என்ற நடைமுறை உள்ளது. சிக்கலான இந்தச் சூழலில் மக்களை வென்றெடுக்க அரங்கத்தில் ஈடுபடுவதைப் போல், தொண்டு நிறுவனங்கள் தொடர்பான விவாதமும் நிகழ்த்த வேண்டியுள்ளது; ஏனெனில் ஏழை உலக தளை நீக்க அரங்கு பற்றி யூஜின் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

"As far as the theatre of liberation is concerned, the West has tremendous amount to learn from the orient. In terms of traditional aesthetics those lessons may be limited. Mnouchkise Brook, Schechner, and Barba have already deconstructed and reappropriated most Asian theatre symbols, (e) motions, rhythms and shapes. But sheer passion and courage of the Asian theatre activist could still inspire the dormant generosity of egocentric, precious, glamorous and career - orientated Western repertory actor and his equally complacement middle class audience." (Eugune van Ervan: 239)

பயன்பட்ட நூல்கள்

அரசு. வீ., **தமிழ் அரங்கினது அரசியல்**, நாடகவெளி இதழ் 12 1992. (இக்கட்டுரை, **தமிழில் நவீன நாடகம்** உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், **அரங்கின் பரிமாணங்கள்** கொழும்பு; ஆகிய தொகுப்பு நூல்களில் இடம் பெற்றுள்ளது).

2. சிதம்பரநாதன். க., **மாற்றத்திற்கான அரங்கு**, சென்னை புக்ஸ், சென்னை, 1994.

3. மங்கை. அ., **பாதல் சர்க்காரும் தமிழக அரங்கச் சூழலும்**, நாடக வெளி - இதழ் 18-1993. (தமிழில் நவீன நாடகம் - தொகுப்பு நூலில் இக்கட்டுரை உள்ளது.)

4. Bharucha, Rustom, *Rehearsals of Revolution*, Calcutta, Seagull Press, 1983.

5. Etherton, Michael, *The Development of African Drama,* Hutchinson University Library for Africa, London, 1982.

6. Erven, Eugene Van, *The Playful Revolution - Theatre and liberation in Asia,* Indiana University Press, 1992.

7. Kershaw, Baz., *The Politics of performance Radical Theatre as cultural intervention,* Routledge, London, 1992.

தமிழின் நாடக மரபு

அஸ்வகோஷ்

'தமிழ் நாடக மரபு' என்பதற்கும் 'தமிழின் நாடக மரபு' என்பதற்கும் சற்று வேறுபாடு இருப்பதாகப் படுகிறது. இரண்டுமே ஒரே பொருள் பற்றிப் பேசுவதாகக் கொண்டாலும், 'தமிழ் நாடக மரபு' என்பது ஒவ்வொரு மொழிக்கும் ஒரு மரபு உண்டு என்பதைப் போல தமிழ் மொழிக்கு உள்ள மரபை வெளிப்படுத்துவதாகவும், 'தமிழின் நாடக மரபு' என்பது தமிழுக்கேயுரிய தனித்தன்மை வாய்ந்த சிறப்புக் கூறுகளின் பால் சற்று அழுத்தம் கொடுத்துக் குறிப்பதாகவும் அமைகிறது.

தமிழ் நாடகங்களுக்கு ஒரு மூவாயிரம் ஆண்டு காலத் தொன்மை உண்டு. அது தற்போது நாம் 'நாடகம்' என அறியும் தன்மைக்கு நிகர்த்ததாகக் கொள்ளத் தகுமா என்பதில் மாறுபட்ட கருத்துக்கள், சிந்தனைப் போக்குகள் இருந்தாலும் தற்போதைய தமிழ் நாடகம் அத் தொன்மைகளிலிருந்து வேர் விட்டுக் கிளைத்ததே என்பது நோக்கத் தக்கது.

தொல்கால வாழ்வியலில் எந்த ஒரு சமூகக் குழுவிலும் நாடகப் பாங்கான கூட்டு நிகழ்வுகள் அச் சமூகத்தின் பிரிக்க முடியாத ஒரு அங்கமாக விளங்கி வந்திருக்கின்றன. விலங்காயிருந்த மனிதன் வேட்டைத் தொழிலில் ஈடுபட்டு, பின் பயிரிடவும் கற்று நிலையான இருப்பிடங்களை உருவாக்கி வாழத் தொடங்கிய வளர்ச்சியின் ஊடே ஒரு வேட்டையின் வெற்றிக் களிப்பாக, அறுவடையின் விழாக் கொண்டாட்டமாக அல்லது பிற வழிபாட்டுச் சடங்காக நாடகம் முகிழ்த்தெழுந்திருக்கிறது.

இப்படித் தொடங்கிய நாடகம் சமூக வளர்ச்சியோடு பின்னிப் பிணைந்து படிப்படியாக மாற்றம் பெற்றுப் பொதுமைப் படுத்தப்பட்டு, கட்டுக் கோப்பான ஒழுங்கமைவுக்கும், இறுக்கமான விதி முறைகளுக்கும் உட்பட்டதாக ஆக்கப்பட்டது. இதுவே "செவ்வியல்" வகைப்பட்டதென வழங்கப் பெறுகிறது. இப்படிப் பொதுமைப் படுத்தப்பட்ட விதி முறைகளால் கட்டுப்படுத்தப்படாத அவ்வப்பகுதியிலும் மக்கள் தங்கள் வசதிக்கென உருவாக்கிக் கொண்ட மரபுகளோடு நிகழ்த்தி வந்தவை நாட்டுப் புற வகை என நீக்கலாயின.

இருவேறு எதிரெதிர்ப்பட்ட சக்திகளாகச் சமூகம் பிளவு படாத வரை பொதுவில் அனைத்துப் பிரிவு மக்களாலும் போற்றப்பட்டு வந்த இவ்வியல்கள் காலப் போக்கில் சமூகத்தில் பிளவுகள் கூர்மையடைய செவ்வியல் வகைப்பட்டவை ஆதிக்க சக்திகளால் பேணப்பட்டு ஆதிக்கக் கருத்துக்களையும்; நாட்டுப்புற வகைப்பட்டவை சாதாரண அடித்தட்டு மக்களால் பேணப்பட்டு ஆதிக்க எதிர்ப்புக் கருத்துக்களையும் தாங்கி வெளிப்பட்டன. இதனால், செவ்வியல் வகைப்பட்டவைகளே முக்கியத்துவம் பெற்றதாகப் போற்றப்பட்டு அவ்வகைப் பட்ட பதிவுகளே வரலாற்றில் பெருமளவும் இடம் பெறவும் நாட்டுப் புறவியல் அவ்வளவாக முக்கியத்துவம் தரப்படாமல் புறக்கணிக்கப்படுவதும் நேர்ந்தன.

பொதுவாகவே ஆதிக்க சக்திகள் தங்கள் நலன் காக்கும் கருத்தியலையே சமூகத்தின் ஒட்டு மொத்த நலன்களுக்குமான கருத்தியலாக மாற்றி விடுகின்றன என்கிற அடிப்படையில் காலப்போக்கில் நாட்டுப்புற இயலும் தங்களை அறியாமலேயே ஆதிக்கக் கருத்தியலையே வெளிப்படுத்தின. என்ற போதிலும் இது சாதாரண மக்களது வாழ்வோடு சம்பந்தப்பட்டதாக இருந்திருக்கிறது என்பதும் செவ்வியல் வகை வேந்தர்கள் அல்லது இறைவர்களது வாழ்வோடு சம்பந்தப்பட்டதாக நிலவி வந்திருக்கிறது என்பதும் கவனிக்கத் தக்கது.

எனவே தமிழின் நாடக மரபை அறிய முற்படும்போது அதை இருவேறு போக்குகளாக வேறுபடுத்தி, இவ்விருவகைப்பட்ட மரபையும் சேர்த்தே ஆராய வேண்டியுள்ளது.

கிரேக்க (கி.மு. 5), ரோமானிய (கி.மு. 3), சமஸ்கிருத நாடகங்களின் (கி.பி. 3) தொன்மைக்கு ஒப்ப எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் தமிழில் நமக்குக் காணக் கிடைக்கவில்லை எனினும் அப்படிப்பட்ட அல்லது அதற்கு இணையான நாடக நிகழ்வுகள் தமிழிலும் நிலவி வந்திருக்கின்றன என்பதற்கான சான்றுகள் உள்ளன.

தொல்காப்பியத்துள் வரும், 'பண்ணத்தி' 'புலன்' சிலப்பதிகாரத்துள் வரும் 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம்' 'பல்வகைக் கூத்தின் விலக்கு' 'பதினோர் ஆடல்' 'வேத்தியல்' 'பொதுவியல்' 'நாட்டிய நன்னூல்' முதலான சொற்றொடர்கள் தமிழின் நாடகத் தொன்மையையும் அதில் நிலவிய செவ்வியல், நாட்டுப்புறவியல் ஆகிய இருவேறுபட்ட மரபுகளையும் நமக்குத் தெரிவிப்பதாக உள்ளன.

இதில் 'அகக் கூத்து' என்பது தனிப்பட்டவர் இன்புறவும், 'புறக்கூத்து' என்பது பலரும் கண்டு மகிழ்வுறவும் ஆடுவதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இவ்வாறே வேத்தியல், வேந்தர்கள் முன் ஆடும் இயல், இது அகக் கூத்து வகைப்பட்டது; பொதுவியல், பொது மக்கள் முன்னிலையில் ஆடுவது, இது புறக் கூத்து வகைச் சார்ந்தது எனவும் விளக்கப் படுகிறது.

தவிர, இப்படிப்பட்ட கூத்துக்களையும் அதன் இலக்கணங்களையும் விவரிக்கிற 'நாட்டிய நன்னூல்' பலவும் இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் இப்படிப்பட்ட நன்னூல் 'அகத்தியம்' 'முறுவல்' 'சயந்தம்' 'குணநூல்' 'செயிற்றியம்' 'பரதம்' என பலவாக இருந்திருக்கின்றன என்றும் அறியப்படுகின்றன.

இதில் சிலப்பதிகாரத்துள் குறிப்பிடப்படும் 'நாட்டிய நன்னூல்' கூத்து ஆடப்படும் முறைகள் பற்றிக் குறிப்பிடுவதோடு, கூத்து நிகழ்த்தப்படுகிற அரங்க அமைப்புகள் பற்றியும் தெளிவாக விவரிக்கிறது.

இவை தமிழில் நாடக நிகழ்வுகளின் தொன்மைக்கும் அதன் இரு வேறுபட்ட மரபுகளுக்கும் சான்றாக அமைகின்றன. இவை பெரும்பாலும் மக்களது இயல்பான வாழ்வோடு தொடர்புடைய குழு நடவடிக்கைகளின் வெளிப்பாடாக, அல்லது வேந்தனை, இறைவனை வழிபட்டு அவன் புகழ்பாடும் தன்மையுடையதாக நிலவி வந்திருக்கின்றன.

மக்களிடையே நிலவி வந்ததாக இலக்கியச் சான்றுகள் வழி அறியப்படும் 'குரவை' 'வரி' முதலான கூத்து வகைப்பட்ட குழு நடவடிக்கைகளும், அரசவைகளிலே ஆடல் பாடல்களை நிகழ்த்தி வந்த 'பாணர்' 'கூத்தர்' 'விறலியர்' பற்றிய செய்திகளும் ஆடல் மகளிர் பற்றிய குறிப்புக்களும் இவற்றை நமக்குத் தெரிவிப்பதாக இருக்கின்றன.

இப்படிப்பட்ட மரபுகளின் வேர்களிலிருந்தே நாம் தமிழ் நாடகத்தைத் தேட வேண்டியுள்ளது. இம்மரபுகளின் வேர்களிலிருந்தே தமிழ் நாடகத்தை வளர்க்க வேண்டியுமுள்ளது.

இயற்கையோடு இயைந்து தாங்கள் வாழும் நிலத்தின் தன்மைக்கேற்ப திணைகளை வகுத்து, பிறப்பு அடிப்படையில் எந்தவித ஏற்றத் தாழ்வும் அறியாது சமத்துவ அடிப்படையில் வாழ்ந்து வந்த தமிழர்கள் மத்தியில் வடக்கேயிருந்து வந்த வைதீக மதம் தன் பண்பாட்டுப் படையெடுப்பை நிகழ்த்தி வருணக் கோட்பாட்டைப் புகுத்தியது. இது தமிழர்களின் சமூக வாழ்வில் மாறுபட்ட விளைவுகளை உண்டாக்கியது.

தமிழர்களின் தொல் சமயங்களோடு, அவர்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த சமண பௌத்த சமயங்களின் தத்துவத்திற்கும், தமிழர்களின் வாழ்முறைக்கும் எதிரானதாக வைதீக மதத்தின் வருணக் கோட்பாடு இருந்ததில் இது முதலில் கடும் எதிர்ப்புக்குள்ளாகியது. எனினும், அப்போது வளரத் தலைப்பட்டிருந்த ஆதிக்க சக்திகளின் துணையோடு இது படிப்படியாக வளர்ந்து செல்வாக்குப் பெற்றுத் தமிழ்ச் சமூகத்தைத் தன் பிடிக்குள் இறுக்கியது. கி.பி. 5 அல்லது 6ஆம் நூற்றாண்டு வாக்கில்

அப்போது தமிழ்ச் சமூகத்தில் தோன்றிப் பரவிய 'பக்தி இயக்கமும்' இதற்குப் பெருமளவு துணைபுரிந்தது.

தமிழகத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த பௌத்த சமண சமயங்களுக்கு எதிராக வைதீக மதம் தன்னை மீட்டுருவாக்கம் செய்து கொள்ள வேண்டிய அவசியத்தில் இருந்தது. இது தமிழகச் சூழலில் அப்போது நிலவிவந்த சைவ வைணவ சமயங்களின் நாயன்மார்களாலும் ஆழ்வார்களாலும் நாடு முழுக்கவும் பக்திப் பரவசமிக்க இசைப் பாடல்கள் வழித் தன் பிரச்சாரத்தைத் தொடர்ந்தது.

தமிழகத்தின் வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியில் போதுமான கண்ணிகள் அல்லது சான்றுகள் இன்றி 'இருண்டகாலம்' என அழைக்கப்படும் 'களப்பிரர் காலத்தில்' ஏற்கெனவே தமிழகத்தில் நிலவி ஆடல் பாடல்களை நிகழ்த்தி வந்த அரசவைக் கலைஞர்கள் தங்களைப் பேண நிலையான அரசுகள் ஏதுமின்றி நிராதரவான நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். எனவே இவர்கள் நாடோடிகளாக அலைந்தும் திரிந்தும், ஆங்காங்கே மக்கள் முன் ஆடியும், பாடியும் பிழைத்து வர வேண்டிய நிலைக்கு ஆளாயினர்.

தவிரவும், பௌத்த சமண சமயங்கள் நாடக நிகழ்வுகளில் ஆர்வம் காட்டவில்லை என்பதோடு, பௌத்த மதத்தை ஆதரித்த அசோகரது ஆட்சி நாடக நிகழ்வுகளையே தடை செய்திருந்ததாகவும் தெரிகிறது.

எனவே, பேணுவார் யாருமின்றி இப்படி நிர்க்கதியாய்த் திரிந்த இக் கலைஞர்களை வைதீக மத மீட்டுருவாக்கம் தன் பால் ஈர்த்து உள்வாங்கியது. இக்கலைஞர்கள் பக்தி மதக் கருத்துக்களைப் பிரச்சாரம் செய்யும் வகையில் தங்கள் நிகழ்வுகளை நடத்தத் தலைப்பட்டனர்.

ஏறத்தாழ கி.பி. ஏழாம், எட்டாம் நூற்றாண்டு வாக்கில் தமிழகத்தில் தோன்றிய இவ்வியக்கம் பதினொன்று பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு வாக்கில் அகில இந்திய அளவில் பரவிய பக்தி இயக்கத்தோடு சங்கமித்து அதன் வயப்பட்டது. இதன், விளைவாகத் தமிழ்க் கலைகள் தன் தனித் தன்மையும் அடையாளமும் சிதைந்து வட மொழிப் பண்பாட்டின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டது. இதன் தாக்கம் நாடகத்திலும் மிகுந்தது. இதன் பாதிப்புத் தமிழின் செவ்வியல், நாட்டுப்புறவியல் ஆகிய இரு மரபுகளிலுமே வெளிப்பட்டது.

இதனால் தமிழ்நாடகம் தமிழ் மண்ணின் கருப்பொருட்களை விடுத்து இராமாயண, மகாபாரத இதிகாசக் கருப்பொருட்களையும், சமஸ்கிருத நாடகக் கலையின் கூறுகளையும் கைக் கொண்டது. இது முதலில் தமிழ் நாட்டுப்புற நாடக மரபில் வெளிப்பட்டதோடு, பின் நிலையான பேரரசுகள் காலத்தில் நிரந்தர அரசுமானியம் பெற்று வந்த செப்பம் வாய்ந்த கலைஞர்கள் வழி, செவ்வியல் மரபும் இதையே வெளிப்படுத்தியது.

பிற்காலச் சோழர்கள் காலத்தில் இதன் செல்வாக்கு மிகுந்தது. தஞ்சை இராசராசனது (985-1017) வெற்றியை ஆண்டு தோறும் சிறப்பிக்கும் வகையில் அக்கோயிலில் விசய ராசேந்திர ஆசிரியன் என்பவரால் நடிக்கப்பெற்ற

இராச இராசேசுவர நாடகம் மற்றும் 1119இல் கமலாலயப்பட்டர் என்பவரால் இயற்றி நடிக்கப் பெற்ற 'பூம்புலியூர் நாடகம்' ஆகியவை இதற்கான எடுத்துக் காட்டுகளாகக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் வழி அறியப் படுகின்றன.

தங்கள் வாழ்வோடு இயைந்த நிகழ்வுகளுக்காவும், குழுத் தலைவனுக்காவும், குறுநில மன்னன் சிறு தெய்வங்களுக்கு வாழ்த்து அல்லது வேண்டுதல் தெரிவிப்பதற்காகவும் ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்து வந்த தமிழ் நாடக மரபு காலப்போக்கில் எப்படி வைதீக மதத்தின் ஆதிக்கத்திற்கும் வடமொழியின் தாக்கத்திற்கும் ஆட்பட்டது என்பதையும் பேரரசுகள் எப்படி அதைப் போற்றிப் பாதுகாத்துத் தங்கள் நலனுக்குகந்த வகையில் அவற்றைப் பயன்படுத்திக் கொண்டன என்பதையும் இவை நமக்குத் தெரிவிக்கின்றன.

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஐரோப்பியர் வருகையும் அதைத் தொடர்ந்த வெள்ளையர் ஆதிக்கமும் தமிழ்ச் சமூகத்தில் பெருத்த மாற்றங்களைக் கொணர்ந்தன.

பேரரசுகளின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகு செவ்வியல் கலைகள் நிலமானிய முறை வழி நிலைத்த வருவாயைப் பெற்றிருந்த பெருங்கோயில்கள் சார்ந்து தங்கள் இருப்பைப் பாதுகாத்துக் கொண்டன. இப்படிப்பட்ட நிலைத்த வருவாய் ஏதுமின்றித் தங்கள் வாழ் தேவைகளுக்காக நாடோடிகளாய்த் திரிய நேர்ந்த கலைஞர்கள் பக்தி இயக்க காலத்தில் தாங்கள் கைக்கொண்ட வைதீக மதக் கருத்துக்களைத் தாங்கி ஊர் ஊராகச் சென்று இசைப் பாடல்கள் வழியும் அபிநயங்கள் வழியும் கதை சொல்லிகளாகவும், ஆட்டக் காரர்களாகவும் பிழைத்துவந்தார்கள். இவர்கள் இறைவனது புகழ் பாடும் அதேவேளை, தங்களுக்கு இடம் தந்து தங்கவைத்துப் பிழைப்பிற்கு ஏற்பாடு செய்து வாழ வைத்த ஊர்ப் பெரியவர்கள் நாட்டாண்மைக்காரர்கள் ஆகியோரையும் பாடினார்கள்.

ஆதிக்க சக்திகளால் புறக்கணிக்கப்பட்ட, பல நேரங்களில் உள்வாங்கப்பட்ட நாட்டுப்புற மரபு ஓரளவு தன் தனித் தன்மையைப் பாதுகாத்தும் ஆதிக்க எதிர்ப்புக் கொள்கையை கைவிடாமலும் காலச் சூழலுக்கேற்ப தன்னைத் தற்காத்துக் கொண்டும் நீடித்து வந்தது. பேரரசுகள் வீழ்ச்சியுற்று அதிகார மையம் தளர்வுற்ற போதெல்லாம் அதாவது ஓரளவு மக்கள் நாயகத்திற்கான வாய்ப்புகள் முகிழ்த்த போதெல்லாம் அது தன் வெளிப்பாட்டை நிகழ்த்திக் கொண்டிருந்தது.

பதினாறாம் நூற்றாண்டு துவங்கிப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதி வரை தமிழில் இது சிற்றிலக்கிய காலமாகவும் நாட்டுப்புற நாடக மரபு கோலோச்சிய காலமாகவும் விளங்கியது. 'பள்ளு' 'குறவஞ்சி' 'நொண்டி நாடகம்' முதலானவை இக்காலப்பகுதிகளிலேயே தோன்றியுள்ளன.

இப்படித் தமிழ் நாட்டுப்புற மரபு சார்ந்து நாடகப்பாங்காக இவ்விலக்கியங்கள் தோன்றிய அதே வேளை பக்தி இலக்கிய காலத்தில் வட மொழித் தாக்கத்தால் விளைந்த கதா காலட்சேப வகைப்பட்டதாக அமைந்த நாடகங்களும் தமிழில் தோன்றத் தொடங்கின.

இவ்வகையில் 1771 இல் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் என்பவரால் எழுதப்பெற்ற 'இராம நாடகக் கீர்த்தனை' முதல் நூலாகக் கருதப் பெறுகிறது. இதைத் தொடர்ந்து 'பெரிய புராணக் கீர்த்தனை' 'நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை' 'திருவிளையாடற் கீர்த்தனை' முதலான நாடகக் கீர்த்தனைகள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

அதாவது தமிழின் அசலான நாட்டுப்புற மரபு அதன் வளர்ச்சிப் போக்கில் 'பள்ளு' 'குறவஞ்சி' 'நொண்டி நாடகம்' என ஒரு புறமும், வட மொழித் தாக்கத்திற்கு உள்ளாகிச் சிதைந்து வைதீக, மத வழிபாட்டு நாடகங்களை நிகழ்த்தி வந்த செவ்வியல் மரபு ஒருபுறமும் என தமிழ் நாடக மரபு இருவேறு வகைப்பட்டதாக வளர்ச்சியுற்று வெளிப்பட்டது என்பது இதன் பொருள்.வெள்ளையர் வருகை மேலை நாட்டுக் கல்வியை மட்டுமல்லாது மேலைநாட்டுக் கலை இலக்கியங்களையும் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்தது. அது தமிழ்க் கலைகளின் பால் தாக்கம் விளைவித்ததைப் போலவேதமிழ் நாடகங்களிலும் தாக்கம் விளைவித்தது.

மேலை நாட்டு நாடக நிகழ்த்து முறைகளைக் கற்று அம்முறையை யொட்டி நாடகக் கலையை விளக்கும் வகையில் பரிதிமாற் கலைஞர் (1870-1903) 'நாடகவியல்' என்னும் நூலை எழுதியதோடு, ரூபாவதி, கலாவதி, மானவிஜயம் ஆகிய நாடகங்களையும் இயற்றினார். இவருக்குச் சமகாலத்தவராய் வாழ்ந்த பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை லார்ட் லிட்டன் என்பார் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய 'The Secret Way' என்னும் நூலைத் தழுவி 'மனோன்மணியம்' என்னும் நாடக நூலை எழுதினார்.

இதே காலப்பகுதியில் தான் இசுலாமிய மதக் கருத்துக்களைத் தாங்கிய 'அல்லி பாதுஷா நாடகம்' 'அப்பாசு நாடகம்' கிறித்துவ மதப் பிரச்சாரத்துக்கான 'ஞான தச்சன் நாடகம்' 'தேவ சகாயம் பிள்ளை நாடகம்' 'ஞான சௌந்தரி நாடகம்' முதலான சமயச் சார்பு நாடகங்களும் தோன்றியுள்ளன.

இவை, தமிழ் நாட்டுப்புற மற்றும் செவ்வியல் கூறுகளின் மரபுகளை அடியொற்றி நிகழ்த்தப்பட்ட போதிலும், அதன் கருப்பொருளில் அவை முழுக்கவும் சமயம் சார்ந்தே நிலவின. தமிழ் நாடக மரபு அதன் வளர்ச்சிப் போக்கில் வெவ்வேறு வகைப்பட்டதாகக் கிளைத்தாலும், இவ்விரு மரபுகளுமே இக்காலப்பகுதி முழுமையுமே எப்படி சமயச் சார்பு நாடகங்கள் நிகழ்த்துவதிலேயே தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்டிருந்திருக்கின்றன என்பது, இது எந்த அளவு அவை சமயம் சார்ந்து நிலவ வேண்டிய தேவையில் இருந்தன என்பதைத் தெளிவு படுத்துவதாக உள்ளன.

இப்போக்கில் தொடர்ச்சியாகவே பார்சி நாடகக் குழுக்களின் தாக்கத்தில் தமிழிலும் அப்படிப்பட்ட நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் முயற்சி வெளிப்பட்டது. இச்சூழ்நிலையில் தான் தமிழ், நாடக வரலாற்றில் ஒரு நிலைத்த இடத்தைப் பிடித்து உள்ளது. 'தமிழ் நாடக வித்து' எனப் பாராட்டப் பெறும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் (1867-1922) தோன்றியதும் அவர் நாற்பதுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை இயற்றி மேடையேற்றியதும்.

எனினும் இவை பெருமளவு பக்தி சார்ந்த நாடகங்களாகவே இருந்தன. இதற்கு அப்பால் ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஜூலியஸ் சீசர்' 'சிம்பலைன்' 'ஒதெல்லோ' ஆகிய நாடகங்களையும் இவர் மொழி பெயர்த்து மேடையேற்றியுள்ளார்.

இந்நாடகங்கள் அனைத்தும் கீர்த்தனை வடிவிலேயே அமைந்திருந்தன. தவிர இந்நாடகங்கள் அசலான தமிழ் மரபு பற்றி எந்தவித தெளிவையோ புரிதலையோ கொண்டிருக்க முடியாமல் மொத்தத்தில் வட மொழி, மற்றும் வெள்ளைய, பார்சி நாடகத் தாக்கங்களின் கலவையாகவே வெளிப்பட்டன.

இதனால் இக் காலப்பகுதியிலும் தமிழ் நாடகம் தன் முகவரி இழந்து, அடையாளம் இழந்து நின்றதோடு பெருமளவும் வேற்று மொழிகளின் தாக்கத்தில் அதன் வழித் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொண்டதாகவே அமைந்தது எனலாம்.

மேலை நாட்டுத் தாக்கத்தின் விளைவாகத் தமிழில் உரை நடை இலக்கியம் வளர்ச்சியுற்றதைப் போலவே நாடகக் கலையும் வளர்ச்சியுற்றது. கீர்த்தனை வகைப்பட்டதாகவே இருந்த நாடகம் உரை நடைக்குத் தாவியது. இப்படித் தமிழ் நாடகத்தை உரைநடையை நோக்கி வளர்த்தெடுத்த பெருமைக்குரியவராகக் கருதப்படுபவர் 'தமிழ் நாடகத்தின் தந்தை' எனப் போற்றப்படும் பம்மல் சம்பந்த முதலியாராவார் (1865-1964). இவர் எழுதிய 'லீலாவதி சுலோச்சனா' என்னும் நாடகமே முழுக்கவும் உரைநடையிலேயான முதல் நாடகம் எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. தவிர சமய வகைப்பட்ட கருக்களிலேயே கவனம் கொண்டிருந்த தமிழ் நாடகங்களை, சமூக வகைப்பட்ட பிரச்சனைகளையும் நோக்கி கவனம் கொள்ள வைத்து அப்படிப்பட்ட சித்திரிப்புகளையும் மேடையேற்றியதை இவரது பங்களிப்பாகச் சொல்லலாம்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சம்பந்த முதலியாரைத் தொடர்ந்து தமிழ் நாட்டில் பல நாடகக் குழுக்கள் மன்றங்கள் சபாக்கள் விலாசங்கள் தோன்றிப் பரவின. எனினும் இவை பெருமளவும் தமிழ் நாடகங்களின் மரபு பற்றியோ அதன் முறையான வளர்ச்சி குறித்தோ எந்த அக்கறையும் அற்றதாய் புதிய நிகழ்த்து முறைகளிலும் எந்தவித தேடலும் கொள்ளாது நடப்பிலிருந்த பழைய கெட்டிதட்டிப் போன வடிவிலேயே தங்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்தி வந்தன.

மேலும், இதன் கருப்பொருளும் புராண இதிகாசங்கள் பற்றிய தாகவோ அல்லது மேலை நாட்டு, குறிப்பாக ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங் களையோ, அல்லது சமஸ்கிருத நாடகங்களையோ மொழி பெயர்த்த தாகவோ அல்லது தழுவியதாகவோ இருந்ததே தவிர, இந் நாடகங்கள் தமிழ் மண்ணின் மரபை அதன் பண்பாட்டை வாழ்க்கை முறைகளைக் கவனத்தில் கொண்டு, அவற்றை எந்த வகையிலும் பிரதி பலிப்பதாகவோ அல்லது அப்போதைய அரசியல் சமூகப் பிரச்சனைகளில் அக்கறைக் கொண்டு அவற்றை எந்த வகையிலும் வெளிப்படுத்துவதாகவோ அமையவில்லை.

இவை எல்லா வகை தொழில் முறை நாடகக் கம்பெனிகளையும் போலவே பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளின் பாணியைப் பின்பற்றி, கண்ணைப் பறிக்கும் காட்சி சோடனைகள், பல்வேறு வித வண்ண விளக்குகள், வியக்க வைக்கும் மாயாஜால தந்திரக் காட்சிகள், அளப்பரிய ஆடல் பாடல்கள் இவைகளைக் கொண்டு பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்து தங்கள் இருப்பை நிலை நிறுத்திக் கொள்வதிலேயே குறியாக இயங்கி வந்திருக்கின்றன.

எனவே இக்காலப்பகுதியில் தமிழ் நாடகம் உரைநடைக்குத் தாவிய போதிலும் அது தமிழ் மண்ணின் மரபையோ சமகால சமூகப் பிரச்சனையையோ கருத்தில் கொள்ளாமலே இயங்கி வந்திருக்கிறது என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

எனினும் சுதந்திரப் போராட்ட அலையின் வீச்சும் அதன் நிர்ப்பந்தமும் அதையொட்டி எழுந்த விடுதலைக் கண்ணோட்டமுடைய, சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் மற்றும் மறுமலர்ச்சிச் சிந்தனைகளும், தமிழ் நாடகங்களைப் பாதித்தன. தமிழ் நாடகங்கள் இவற்றை நோக்கி, தங்கள் பார்வையைத் திருப்பவும் இப்படிப்பட்ட கருத்துக்கள் தாங்கிய நாடகங்களை மேடையேற்ற வேண்டிய அவசியத்தையும் அவற்றுக்கு ஏற்படுத்தின.

இவ்வகையில் 'தேச பக்தி' 'தேசியக் கொடி' 'தேச பக்தர் சிதம்பரனார்' 'பொருந்தா மணம்' 'பால்ய விவாகம்' 'ராஜேந்திரா' 'சந்திரகாந்தா' என எண்ணற்ற நாடகங்கள் முகிழ்த்துள்ளன.

இந் நாடகங்கள் அதன் நிகழ்த்து முறைகளில் மாற்றங்கள் எதையும் கொண்டு வராவிட்டாலும் அதன் கருப்பொருளில் தன் புராண இதிகாச சம்பவங்களிலிருந்து விடுபட்டோ அல்லது அச்சம்பவங்களில் சமகாலப் பிரச்சனைகளைப் பொருத்தப்படுத்தியோ மாற்றங்களைக் கண்டன. அதோடு மேற்கத்திய மற்றும் சமஸ்கிருத நாடகங்களை மொழி பெயர்த்தோ அல்லது தழுவியோ கொண்டிருப்பதை விட்டுச் சுயமான சமகால சமூக அரசியல் பிரச்சனைகளில் அக்கறைகளை வெளிப்படுத்தி அதுசார்ந்த கருப்பொருட்களை நாடகமாக்கின. இது தமிழ் நாடக மரபு ஒரு புதிய திசையில் அடியெடுத்து வைக்கவும் அதன் வளர்ச்சியில் முன்னேற்றகரமான பார்வைகளில் தடம் பதிக்கவும் வழி வகுத்தது என்கிற வகையில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தனக்கென தனித்துவமான அடையாளத்தையும் பண்பாட்டையும் மரபையும் கொண்டு விளங்கிய தமிழகம் தொடர்ச்சியான பல படையெடுப்புக்களுக்கு உள்ளான போதிலும் எந்த வேற்று மன்னரது ஆட்சியும் தமிழகத்தை இந்தியத் துணைக் கண்டத்தோடு பிணைக்கவில்லை. தமிழகத்தின் அதிகார மையமும் தமிழகத்தின் எல்லை தாண்டி வேறு எங்கேயும் சென்றதில்லை. எனில், வெள்ளை ஆட்சி அந்தக் காரியத்தைச் செய்தது. அது தமிழகத்தை இந்தியத் துணைக் கண்டத்தோடு பிணைத்தது.

தமிழகத்தின் அதிகாரங்களைத் தில்லிக்குக் கொண்டு சென்றது (1911). அன்று முதல் தமிழகத்தைத் தில்லிக்குக் கட்டுப் பட்டதாகவும் ஆக்கியது.

தங்கள் நிர்வாக வசதிக்காக இந்தியாவை ஒருங்கிணைத்த வெள்ளை ஆட்சியாளர்களோ சுதந்திரத்திற்குப்பின் தில்லியில் ஆட்சியை அமைத்த இந்திய ஆட்சியாளர்களோ இந்தியாவில் உள்ள தேசிய இனங்கள் குறித்தோ, அவற்றின் தனித்தன்மை மற்றும் உரிமைகள் குறித்தோ ஏதும் அக்கறைப்பட்டுக் கொள்ளவில்லை. மாறாக எல்லாவற்றையும் இந்திய தேசிய நீரோட்டத்திலேயே கரைக்க முயன்றார்கள். அதை வைதீக, இந்து மத அடிப்படையிலும் கட்டமைத்தார்கள்.

சுதந்திரப் போராட்ட காலத்திலேயே பெரியாரின் சுயமரியாதை இயக்கமும் திராவிடர் கழகமும் பேராயக் கட்சியின் இப்போக்கை எதிர்த்துக் குரல் கொடுத்தன. தமிழகத்தின் தனித்தன்மையும் அடையாளமும் மறுக்கப்படுவதைக் கண்டு தமிழகத்தின் உரிமைகளைப் பாதுகாக்க முயன்றன. 1938 இல் இந்தித் திணிப்பின் போதே "தமிழ் நாடு தமிழருக்கே" என்று குரல் கொடுத்த பெரியார், இந்தியா சுதந்திரத்தை நெருங்கிய சமயம் வெள்ளையர்கள் இசுலாமியர்களுக்குத் தனி 'பாகிஸ்தான்' தர முன் வந்ததைப் போல தமிழர்களுக்கும் தனி 'திராவிஸ்தான்' தந்து விடக் கோரினார்.

பொதுவாகவே இந்திய விடுதலைப் போராட்டமும், பேராயக் கட்சியும் வெள்ளையனை வெளியேற்றுவதில் அக்கறை காட்டிய அளவு இந்திய சமூக அமைப்பு, அதன் சீரமைப்பு, தேசிய இனச் சிக்கல், சாதியச் சிக்கல் முதலானவைகள் குறித்து அதிகம் அக்கறை காட்டவில்லை என்பது தெளிவு.

எனவே தமிழ் மொழிகாக்கும், தமிழ்த் தேசிய இன உரிமை மீட்கும் சிந்தனைகளோடே வருணசாதி எதிர்ப்பு, தீண்டாமை ஒழிப்பு, மூட நம்பிக்கை எதிர்ப்பு, பெண்ணடிமைத்தன எதிர்ப்பு முதலான பகுத்தறிவு மற்றும் சமூகச் சீர்த்திருத்தச் சிந்தனைகள் தாங்கிய கருத்துக்களும் முன்னுக்கு வந்தன.

இச் சிந்தனைகளின் தாக்கம் தமிழக வரலாற்றில் ஒரு முத்திரை பதித்தது போலவே தமிழ்க் கலை இலக்கியங்களிலும் தன் தடத்தைப் பதித்தது. இதன் தாக்கம் தமிழ் நாடகங்களிலும் வெளிப்பட்டது. தமிழ் நாடக மேடைகளும் நாட்டுப்புறக் கலைகள் உள்ளிட்டு இப்போக்கைப் பிரதிபலிக்கத் துவங்கின.

திராவிட இயக்கத்தில் செயல்பட்டு வந்த அறிஞர் அண்ணாத்துரை, கலைஞர் கருணாநிதி முதலானோர் இக்கருத்தோட்டத்தில் நின்று பல நாடகங்களை உருவாக்கினர். என்.எஸ். கிருஷ்ணன், டி.ஏ. மதுரம், எம்.ஆர். ராதா முதலானோர் இக்கருத்துக்களைச் சனரஞ்சகமான முறையில் மேடையேற்றினர். இப்போக்கில் எழுச்சி மிக்க கவிஞராகத் திகழ்ந்த

பாரதிதாசன், தமிழ்த் தேசிய நோக்கிலான பல கவிதைகள் இயற்றியதோடு 'இரண்யன் இணையற்ற வீரன்' 'பிசிராந்தையார்' 'வீரத்தாய்' 'அம்மைச்சி' 'நல்லமுத்துக்கதை' முதலான பல சிறந்த நாடகங்களையும் படைத்திருக்கிறார். இந்நாடகங்கள் தமிழின் தொன்மையான மரபையும் அதன் தனித் தன்மையையும் அடையாளத்தையும் முன்னிறுத்துவதாகவும் அதைப் பாதுகாக்கும் விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருந்தன. இதில் பிசிராந்தையார் நூலுக்குத் தில்லி சாகித்திய அகாதமி பரிசும் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது.

திராவிட இயக்கம் தோற்றுவித்த இப்போக்கு, சுதந்திரத்திற்குப் பின்னும் சில காலம் நீடித்தது. பின் பல்வேறு அரசியல் காரணங்களால், குறிப்பாகத் திராவிடக் கட்சிகள் ஆட்சி பீடம் ஏறியதிலிருந்து அக் கட்சிகளாலேயே இப்போக்கு கைவிடப்பட்டு, படிப்படியாக நீர்த்துப் போனது போன்ற தோற்றந்தந்து வருகிறது.

எனில், தற்போதும் இப்போக்கு நீறு பூத்த நெருப்பாகவே இருந்து வருகிறது. அதற்கான புறச்சூழலும் இன்னும் உயிர்ப்போடே நிலவி வருகிறது. எனவே இக்கருத்தாக்கம் சார்ந்த கலை இலக்கியங்கள், நாடகங்கள் புதிய புரிதல்களோடும் உத்வேகத்தோடும் மீண்டும் எழும் என்று தோன்றுகிறது. அதற்கான தேவைகளும் நாளுக்கு நாள் முக்கியத்துவம் பெற்று வருவதாகவே தெரிகிறது.

இந்திய அளவில் பிற மாநிலங்களோடு ஒப்பு நோக்க அதன் தரத்தில் நிகழ்த்து முறைகளில் மிகவும் பின் தங்கியிருந்த தமிழ் நாடகம் கடந்த இருபது ஆண்டுகளில் கணிசமான அளவில் முன்னேற்றம் கண்டுள்ளது. இன்று இந்தியத் தரத்திற்கு இணையான நாடகங்கள் தமிழிலும் உண்டு என்று பெருமைப்படத் தக்க அளவு இம் முன்னேற்றம் பெயர் பெற்றுள்ளது.

எனில், இம் முன்னேற்றம் தமிழின் தனித்துவமான மரபிலிருந்து முகிழ்த்ததாக அதன் மரபுகளைப் பற்றி நின்று அதன் அடையாளத்தைப் பாதுகாக்கும் மீட்கும் முனைப்பு கொண்டதாக அமைந்துள்ளதா என்பது கேள்விக்குரியதாகவே இருக்கிறது.

எந்த ஒரு மொழியின் கலையும், பிற மொழித் தாக்கமின்றி, சுத்த சுயம்புவாகச் சுயேச்சையாக நிலவ முடியாது, வளர்ச்சி பெற்றுவிட முடியாது என்பது உண்மைதான் என்ற போதிலும் இத்தாக்கம் கலப்பு அதன் தனித்துவத்தையோ அடையாளத்தையோ அழிப்பதாக, சிதைப்பதாக அமைந்து விடக்கூடாது என்பதும் எச்சரிக்கையோடு கவனிக்கப் படவேண்டிய ஒன்று.

அந்த வகையில் தமிழ் நாடகத்தின் தனித் தன்மையும் அடையாளமும் வட மொழித் தாக்கத்தால் வைதீக மதப் பண்பாட்டால் அதிகம் பாதிக்கப் பட்டிருப்பதோடு மேற்கத்திய செல்வாக்கிற்கும் அதிகம் அடிமைப்பட்டுக் கிடக்கிறது.

இதனால் இது தமிழ்ச் சமூகத்துக்கே உரிய தனித் தன்மை வாய்ந்த பிரச்சனைகளில் கவனம் கொள்வதிலிருந்து விலகி அது சார்ந்த பிரச்சனைகளில் அதிகம் அக்கறை காட்டாது இந்தியத் தரத்திற்கும் உலகத் தரத்திற்குமான நாடகங்களைத் தயாரிக்கும் மும்முரங்களிலேயே முனைப்புக் காட்டி வருகிறது. அல்லது இப்படிப்பட்ட முயற்சிகளில் இது தமிழ் மரபை அவ்வப்போது ஊறுகாய்போல தொட்டுக் கொள்கிறது.

தமிழ்ச் சமூகம் இன்றும் அரசியல் சமூக பொருளாதார பண்பாட்டுத் தளங்களில் ஒடுக்கு முறைக்குள்ளாகியே வருகிறது என்பதைச் சமூக அரசியல் ஆய்வாளர்கள் அறிவர். ஒரு தேசிய இனம் என்கிற அளவில் நோக்க சுதந்திரத்திற்கு முன் வெள்ளை ஏகாதிபத்தியத்திடம் அடிமைப்பட்டுக் கிடந்த தமிழகம் சுதந்திரத்திற்குப் பின் தில்லிப் பேராதிக்கத்திடம் அடிமைப்பட்டுக் கிடக்கிறது. இதன் விளைவாக, தமிழகம் இன்றும் மொழி உரிமைகள் உள்ளிட்டப் பல்வேறு உரிமைகள் மறுக்கப்பட்ட நிலையிலேயே வைக்கப்பட்டுள்ளது.

இன்றும் வருணசாதி ஒடுக்கு முறையிலான சாதியப் பாகுபாடுகள், படிநிலை ஏற்றத் தாழ்வுகள், தீண்டாமைக் கொடுமைகள், பெண்ணடிமைத்தனம் எனப் பல்வேறு பட்ட சமூகப் பிரச்சனைகள் தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருக்கின்றன. இதை உணர்ந்த விழிப்படைந்த மக்கள் தீண்டாமைக் கொடுமைக்கு எதிராக, பெண்ணடிமைத் தனத்திற்கு எதிராக, மொழி ஒடுக்கு முறைக்கு எதிராகக் கிளர்ந்தெழுந்து போராடியே வருகின்றனர். இதையெல்லாம் இன்றைய தமிழ் நாடகம் எந்த அளவுக்குச் சித்திரிக்கிறது, பதிவு செய்கிறது என்பதும் கேள்விக்குரியதே. எனவே தமிழ் நாடகம் இப்பிரச்சனைகள் குறித்துக் கவனம் கொண்டும், தமிழின் மரபான வேர்களை அடையாளம் கண்டு சமகாலச் சூழலுக்கு ஏற்ப அதை வளப்படுத்தியும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் விடியலுக்கு வழி காண வேண்டியது அவசியமாகிறது.

தமிழ் நாடக மரபு என்பது பிற எல்லா மொழிகளையும் போலவே இயல்பான வாழ்க்கை நிகழ்வுகளில் தோற்றம் கொண்டபோதிலும் இது தன் வளர்ச்சிப் போக்கில் பெரும்பாலான எல்லா சமூக அமைப்பிலும் நிகழ்ந்தது போலவே நாம் ஏற்கெனவே கண்டவாறு இரு வேறு போக்குகளாகக் கிளைத்துப் பிரிந்துள்ளது. இதில் ஆதிக்க நலன் காக்கும் கருத்தியலைக் கொண்ட செவ்வியல் நிகழ்வுகளே அதிகம் போற்றப்பட்டு, அதுவே வரலாற்றிலும் அதிகம் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளதால் இதுவே மக்களையும் அதிகம் கவ்விப் பிடித்துள்ளது.

இந்நிலையில் தங்கள் சுகத்தை இழந்து வாழ்ந்து வரும் தமிழ் மக்களுக்குத் தாங்கள் யார் என்பதை உணர்த்த, அவர்களுக்குத் தமிழ் மரபை அடையாளம் காட்ட வேண்டிய தேவையே தற்போது மிக முக்கியமானதும் அடிப்படையானதும் எனக் கருத வேண்டியுள்ளது.

சங்க இலக்கியங்களை நோக்க, தமிழ் மரபு என்பது வீரம், காதல், நட்பு, ஈகை, விருந்தோம்பல், கல்விச் சிறப்பு முதலான நற்பண்புகளைப்

போற்றி அனைத்து மக்களும் நல் வாழ்வு வாழ வழி காட்டும் மரபாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது. தமிழகத்தில் வைதீக மதப் பண்பாட்டின், வருண சாதிக் கோட்பாட்டின் தாக்கம் ஏற்பட்ட காலத்திலும் கூட அதை எதிர்த்துக் குடிப்பிறப்பின் சிறப்பிற்கு எதிராகக் கல்விச் சிறப்பை முன்னிறுத்திக் கலகக் குரல் எழுப்பிய மரபு நம் தமிழ் மரபு.

எனில், இம்மரபு இலக்கியத்தில் வெளிப்பட்ட அளவு நாடகத்தில் வெளிப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. தமிழில் எழுதப் பட்ட நாடகங்கள் குறித்த சான்றுகள் பத்தாம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகே காணப்படுவதால் இது பற்றி வேறு எதுவும் தகவல்கள் அறியவும் வாய்ப்பில்லை.

எனினும் தமிழில் நிலவி வந்த இப்படிப்பட்ட சீரிய மரபு வைதீக மதப் பண்பட்டால் சிதைந்து, வருண சாதிக் கோட்பாட்டால் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டது என்பது மட்டும் தெளிவு. தவிர ஆதிக்க சக்திகளுக்குக் கட்டுப்பட்டு, அதற்கு அடிபணிந்து, அதற்கு வழி படும் மரபே போற்றப்பட்டும், பாராட்டப் பெற்றும், அதுவே ஆதிக்க சக்திகளால் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டும் வந்துள்ளதில் இன்றும் அப்போக்கே ஒரு நோய்க் கூறுபோல எங்கும் நிலவி வருகிறது.

கூட்டு வாழ்க்கையின் சமத்துவம் தேய்ந்து குழுத் தலைவனை வழிபடுவதில் தொடங்கி, பின் குறுநில மன்னர்கள் சிறு தெய்வங்கள்; பிறகு பேரரசுகள் பெருந்தெய்வங்கள் என வெறும் வழிபாட்டு மரபாகவே தொடர்ந்து வந்துள்ளது. இவ்வழிபாட்டு மரபு ஒரு இடைக்காலம் வெள்ளையர்களை எதிர்த்த போரில் சற்று மாற்றம் கண்டது போல் தோற்றம் தந்த போதிலும் சுதந்திரத்திற்குப்பின் இது தில்லி ஆதிக்கத்திற்குக் கட்டுப் பட்டு அதற்கு அடிபணிந்து அதை வழிபடும் மரபாகவே நீடித்து வந்துள்ளது. இன்னமும் நீடித்து வருகிறது. மக்கள் ஒரு புறம் இருக்க, அவர்களை வழி நடத்தும் இயக்கங்கள் குறிப்பாக, தமிழர் நலம் பேணவே தவம் கிடந்து வந்திருப்பதாகத் தம்பட்டம் அடித்துக் கொள்ளும் திராவிட இயக்கங்கள், இவ்வழிபாட்டு மரபையும் தங்கள் வாழ்க்கை நெறியாகக் கொண்டு இயங்கி வருகின்றன.

இப்போக்கிலிருந்து தமிழ் மக்களோ தமிழ்க் கலை இலக்கியங்களோ விலகிப் போகாமலிருக்க ஆதிக்க சக்திகள் அனைத்து வித நடவடிக்கைகளையும் மேற்கொண்டு எச்சரிக்கையோடு செயல்பட்டு வருகின்றன. மக்கள் தொடர்பு சாதனங்கள் அனைத்தும் இதற்காகவே பயன்படுத்தப் படுவதோடு கலை இலக்கிய வளர்ச்சிக்கென நிறுவப்பட்ட அகாதமிகளும் இப்படிப்பட்ட போக்கையே அரவணைத்துப் பாதுகாத்துக் கொண்டு வருகின்றன அல்லது இப்போக்குக்கு எதிரானவர்களை வசியம் செய்ய முயல்கின்றன.

தமிழ் கலை இலக்கியங்களும் சரி, தமிழ் நாடகங்களும் சரி, இதன்பிடியிலிருந்து விடுபட வேண்டும். தமிழின் அசலான மரபின் வேர்களைக் கண்டு அதில் கால் பதித்து முன்னேறி இன்றைய ஆதிக்க வழிபாட்டுப் போக்கிற்கெதிராகக் கலகக் குரல் எழுப்ப முனைய வேண்டும்.

இதற்கு மாற்றாகச் சமத்துவத்தை வழங்குகிற சனநாயகப் பண்பாட்டைத் தோற்றுவிக்கப் பாடுபடவேண்டும்.

இன்று தமிழ்க் கலை இலக்கியத் துறையில் பொதுவில் இரண்டுவித முனைக் கோடிப் போக்குகள் நிலவி வருகின்றன. ஒன்று தமிழிலே எதுவுமேயில்லை, எல்லாம் வெளியிலிருந்து வந்தவைதான் இனியும் இப்படியே வந்து கொண்டிருக்க வேண்டியதுதான் என்பது ஒன்று. இது தமிழ் மரபை விட்டு முற்றாக அந்நியப்பட்டுப் போய் நிற்கிறதொரு போக்கு. மற்றொன்று தமிழிலேயே எல்லாம் இருக்கிறது, தமிழிலே இல்லாதது எதுவுமேயில்லை என்று பழம்பெருமைப் பேசி எந்தவித வளர்ச்சிக்கும் மாற்றத்திற்கும் தன்னை உட்படுத்திக் கொள்ளாமல் சும்மாவே முடங்கிக் கிடப்பது. இந்த இரண்டுமே தமிழின் கலை இலக்கிய வளர்ச்சிக்குத் தடையாயிருக்கும் போக்குகளாகும். இதுவேதான் நாடகத்திற்கும்.

உலகின் வேறு எந்த மொழியின் தொன்மைக்கும் குறைவு படாத பழம் பெருமை வாய்ந்த மரபு நம் தமிழ் மரபு. இது சங்க இலக்கியத்திற்கு முன்பிருந்தே தோன்றுகிறது. இது வைதீக மதக் கோட்பாட்டிற்கும், வருண சாதி ஆதிக்கத்திற்கும் எதிரானது. குடிப்பிறப்பின் சிறப்பிற்கு எதிராக கல்விச் சிறப்பைப் பெருமையை நிலைநாட்டி, நால்வருண "தர்மத்தை" எதிர்த்த மரபு. இது உலகப் பொதுமறை தந்த வள்ளுவன் தொடங்கி, சித்தர்கள் வழியும் சிற்றிலக்கியங்கள் வழியும், 'வாடிய பயிரைக் கண்டபோதெல்லாம் வாடினேன்', என்று மனம் நெகிழ்ந்து பாடிய வள்ளலார் வழியும் இன்னோரன்ன பல எண்ணற்ற சிந்தனையாளர்களால், சான்றோர்களால் ஒழுகப்பட்டும், பேணப்பட்டும் வந்திருக்கிறது. இம் மரபின் தொடர்ச்சியே இன்று நமக்குத் தேவைப்படுவது.

இன்று இம்மரபில் வேற்று மொழி, வேற்றுப் பண்பாட்டு, வேற்றுச் சிந்தனைகளின் தாக்கம் அதிகம் இருக்கலாம். ஆனால், அவையனைத்தையுமே அந்நியத் தன்மை கொண்டவை என முற்றாக நிராகரிக்காமலும், அவற்றைக் கண்மூடித் தனமாக முற்றாக அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளாமலும் அவற்றுள் விலக்க வேண்டியதை விலக்கியும் கொள்ள வேண்டியதைக் கொண்டும் நம் மண்ணின் மரபிற்கும் வரலாற்றுக்கும் ஏற்பவும், சமகால சமூகச் சூழ்நிலைக் கேற்பவும் புதிய எழுச்சிகளைப் புதிய சிந்தனைகளைத் தாங்கிய வீரியம் மிக்க படைப்புக்களை உருவாக்குவதே தற்போதைய தமிழ்ச் சமூகத்தின் தேவையாகும்.

அந்த வகையில் வருணசாதி ஒழிப்பு, தீண்டாமை ஒழிப்பு, பெண்ணடிமைத்தன எதிர்ப்பு, முதலான சமூகப் பிரச்சினைகளோடு, தமிழ் மொழி காப்பு, தமிழின உரிமை மீட்பு முதலான தேசிய இனப் பிரச்சனைகளையும் உள்ளடக்கிய கருத்துக்களை முன்னிறுத்தி அப்படிப்பட்ட நாடகங்களை, சமகாலச் சூழலுக்கேற்பவும் வளர்ச்சிக் கேற்பவும் வெளிப்படுத்துவதே இன்றைய காலத்தின் தேவையாகும்.

. எனவே மேற்சொன்ன இரண்டுவித முனைக் கோடிப்

போக்குகளையும் கைவிட்டு அல்லது அவற்றின் பிடியிலிருந்து விலகி, தமிழ் மண்ணின் அதன் மரபின் அசலான வேர்களை அடையாளம் கண்டு, இன்றைய தேவைகளுக்கு ஏற்ப அதை வளர்த்தெடுப்பதும், அதன் வழி ஒரு தமிழ்த் தேசிய எழுச்சியை ஏற்படுத்தித் தமிழ்ச் சமூகத்தின் விடிவுக்கும் விமோசனத்திற்கும் வழி காண்பதும், அதற்குப் பாதை வகுப்பதுமே தற்போதைய தமிழ் நாடகங்களின் செல்திசையாக இருக்க முடியும். அதுவே தமிழின் தொன்மையான நாடக மரபைத் தமிழ்ச் சமூகத்தின் நலன்களுக் கேற்பவும் நவீன காலத் தன்மைக்கு ஏற்பவும் உரியமுறையில் பயன்படுத்துவதாக அமையும்.

இப்படிப்பட்டதொரு போக்கு முகிழ்த்தெழும்போது, கருப்பின மக்களின் விடுதலைக்குப் போராடிய ஒரு ஆப்பிரிக்க மரபு போல, கைக் கூலிப் படைகளின் சர்வாதிகாரத்தை எதிர்த்துத் தங்கள் அடையாளத் திற்காகவும் சனநாயகத்திற்காகவும் போராடி வருகிற ஒரு இலத்தீன் அமெரிக்க மரபு போல தமிழுக்கென்றும் ஒரு நாடக மரபு கிட்டும். அந்த மரபே தமிழ்ச் சமூகத்தையும் அதன் அடிமைத் தளையிலிருந்து விடுவிக்கும்.

நாடக மரபும் வாழ்வியல் மரபும்

செ. உலகநாதன்

மரபு

'மரபு' என்னும் சொல் 'பழமை', 'முறைமை', 'பரம்பரை', 'பண்பு' போன்ற பொருட்களைக் கொண்டது. எந்த உயிரினத்திற்கும் பழமை உண்டு, வாழும் முறைமையுண்டு, வழிவழியாக வரும் பரம்பரைத் தன்மையும் உண்டு, பண்பும் உண்டு.

வாழ்வு மரபு உடையது, இலக்கியம் வாழ்விலிருந்து மலர்ந்தது ஆதலின், அதுவும் மரபு உடையது. இலக்கியம் நுகர்வோர்க்கும் மரபு பற்றிய அறிவு இன்றியமையாதது. இலக்கியம் ஆராய்வோர்க்கும் அந்த அறிவு இன்றியமையாதது[1] என்று பெருந்தகை மு.வரதராசனார் அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சங்க இலக்கியங்களில் நாடக மரபு

தமிழ்நாடக மரபுகள் சங்கஇலக்கிய அகப் பாடல்களில் மிகுதியாக உள்ளன. சங்கப் புலவர்கள் தங்கள் சொந்த உணர்ச்சிகளைப் பற்றிப் பாடாமல் தாங்கள் கற்பனை செய்து கொண்ட காதலன், காதலி, தோழி முதலியோரின் உணர்ச்சிகளைப் பாடியுள்ளனர். தலைவன், தலைவி, தோழி, அன்னை, பாங்கன் முதலானோர் வாயிலாக அவர்களின் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படச் செய்துள்ளனர். புலவர் பேசாமல் மறைந்திருக்க அவர் படைத்த

1. மு வரதராசனார், இலக்கிய மரபு, தாயக வெளியீடு, பிப்ரவரி, 1979, ப. 111.

கற்பனை மாந்தர்கள் பேசுகின்றனர். இத்தகைய பாட்டுகள் நாடகப் பாட்டுகள் ஆகும்.

வின்செஸ்டர் என்பாரும், நாடகத் தன்உணர்ச்சிப்பாட்டு (Dramatic Lyric), நாடகக் கதைப்பாட்டு, (Dramatic Story), நாடகத் தனிமொழிப்பாட்டு, (Dramatic Monologue) என மூவகையாக நாடகப் பாட்டுக்களைப் பாகுபாடு செய்துள்ளார்.[2]

நாடகத் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கு எடுத்துக் காட்டாகப் புறநானூற்றுள் பாரி மகளிர் பாடிய பாடலைக் கொள்ளலாம்.

அற்றைத் திங்கள் அவ்வெண் ணிலவின்
எந்தையு முடையேமெங் குன்றும் பிறர்கொளார்
இற்றைத் திங்கள் இவ்வெண் ணிலவின்
வென்றெறி முரசின் வேந்தரெங்
குன்றுங் கொண்டார்யாம் எந்தையு மிலமே.[3]

(திணை-பொதுவியல்; துறை-கையறுநிலை)

முந்தைய முழுநிலவு நாளின் போது தந்தையை உயிரோடு பெற்றிருந்த பாரிமகளிர், அடுத்த முழுநிலவு நாளில் மூவேந்தர்கள் பறம்பு மலையை வென்று, பாரியையும் அழித்த செய்தியை மனம் வருந்திப் பாடல் மூலம் தங்கள் துன்ப உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தியுள்ளனர்.

எறித்தகு கதிர் தாங்கி ஏந்திய குடைநீழல்
உறித்தாழ்ந்த கரகமும் உரைசான்ற முக்கோலும்
நெறிப்படச் சுவலசைஇ வேறோரா நெஞ்சத்துக்
குறிப்பேவல் செயல்மாலைக் கொலைநடை யந்தணீர்
வெவ்விடைச் செலல்மாலைக் யொழுக்கத்தீ ரிவ்விடை
என்மகளொருத்தியும் பிறள்மகனொருவனும்
தம்முளே புணர்ந்த தாமறி புணர்ச்சியர்
அன்னா ரிருவரைக் காணிரோ பெரும
காணே மல்லேங் கண்டனங் கடத்திடை
ஆணெழி லண்ணலோ டருஞ்சுர முன்னிய
மாணிழை மடவரல் தாயிர்நீர் போறிர்;
பலவுறு நறுஞ்சாந்தம் படுப்பவர்க் கல்லதை
மலையுளே பிறப்பினும் மலைக்கவைதா மென்செய்யும்
நினையுங்கால் நும்மகள் நுமக்குமாங் கனையளே;

சீர்கெழு வெண்முத்தம் அணிபவர்க் கல்லதை
நீருளே பிறப்பினும் நீர்க்கவைதா மென்செய்யும்
தேருங்கால் நும்மகள் நுமக்குமாங் கனையளே;

---

2. W. H. Hudson, **An Introduction to the Study of Literature**, pp. 111-3.
3. பாரிமகளிர், **புறநானூறு**, பாடல் எண்: 112.

ஏழ்புண ரின்னிசை முரல்பவர்க் கல்லதை
யாழுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கவைதா மென்செய்யும்
சூழுங்கால் நும்மகள் நுமக்குமாங் கனையளே;

எனவாங்கு,
இறந்த கற்பினாட் கெவ்வம் படரன்மின்
சிறந்தானை வழிபடீஇச் சென்றனள்
அறந்தலை பிரியா வாறுமற் றதுவே[4]

மேற்குறிப்பிட்ட கலித்தொகைப் பாடல், நாடகக்கதைப் பாட்டுக்குச் சிறந்ததோர் எடுத்துக்காட்டாகும்.

நாடகத்தனிமொழிப்பாட்டுக்குச் சேரமான்கணைக்காலிரும்பொறையின் புறநானூற்றுப் பாடல் சரியான எடுத்துக்காட்டாக அமைகிறது.

குழவி யிறப்பினும் ஊன்தடி பிறப்பினும்
ஆளன் றென்று வாளிற் றப்பார்
தொடர்ப்படு ஞமிலியின் இடர்ப்படுத்திரீஇய
கேளல் கேளிர் வேளாண் சிறுபதம்
மதுகை யின்றி வயிற்றுத்தீத் தணியத்
தாமிரந் துண்ணு மளவை
ஈன்ம ரோவிவ் வுலகத்தானே[5]

வாழ்க்கையைப் பின்பற்றி எழுதப்பெறுவதே இலக்கியம். பழைய இலக்கிய மரபுகளுக்குக் கட்டுப்பட்டு எழுதுவது சிறந்த இலக்கியம் ஆகாது என்று இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் கூறியுள்ளனர்.[6]

செய்யுள்கள் இவ்வாறு நாடகத்தன்மையுடன் அமைந்தமையை அறியலாம்.

செய்யுளின் தாக்கம்

நாடகமரபினை ஆயும்போது நாடகம் பாட்டாகவும் உரைநடையாகவும் அமைந்துள்ளமையை அறிகிறோம். பண்டையில் நாடகங்கள் முற்றும் செய்யுட்களாலேயே அமைந்தன. பிற்காலத்தில் இடைஇடையே உரைநடை அமைக்கப்பெற்றது. காலப்போக்கில் செய்யுள் அல்லது கவிதை நாடகங்கள் எனவும் உரைநடை நாடகங்கள் எனவும் அமைந்தன. இசைநாடகங்கள் பத்தொன்பது, இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் பாடல்களுடன் உரைநடையும் அமைந்து உரையாடல்களால்

---

4. பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ, கலித்தொகை-9, பாலை-8.
5. சேரமான் கணைக்காலிரும்பொறை, புறநானூறு, பாடல் எண்:74.
6. Hudson, An Introduction to the Study of Literature, p. 313. (இலக்கிய மரபு, ப. 55)
"The Literature which really counts, as I have more than once insisted, is the Literature which is made, not out of other literature, but of life; and for a living literature no models will suffice".

அமைக்கப்பெற்றன. இத்தகைய நாடகங்களைத் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் திறனுடன் உருவாக்கினார்.

மு. வரதராசனார் அவர்கள் தம் 'இலக்கிய மரபு' என்னும் நூலில் "நாடகம் செய்யுளாலும் அமையலாம்; உரைநடையாலும் அமையலாம். செய்யுள் வடிவில் நாடகம் அமைதல் போற்றத்தக்கது என்றும், பாட்டு நன்கு விளங்கும் இடமாக உள்ளது நாடகமே என்றும் அறிஞர் எலியட் என்பவர் கருதுகிறார்"[7] என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.

"நாடகந்தான் மிக உயரிய கடினமான செய்யுள் தன்மையுடையது"[8] என்று வின்செஸ்டர் என்பாரும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இக்கூற்றுக்குத் தமிழ்மொழியின் தலைக்காப்பியமாகிய 'சிலப்பதிகாரம்' தொடர்நிலைச் செய்யுளில் இயற்றப் பெற்று மிக உயரியதும் சிறந்ததுமான நாடகக் காப்பியமாக அமைந்து நாடக மரபுக்கு அரண் செய்கிறது எனலாம். இவ்வாறு நாடக மரபை ஆயும் போது செய்யுளின் தாக்கம் மிகுதியாக இருப்பதனை உணர்கிறோம்.

தொல்காப்பியர் உணர்த்திய நாடக மரபுகள்

தொல்காப்பியம் சுமார் இரண்டாயிரத்து ஐந்நூறு ஆண்டுகட்கு முற்பட்ட இலக்கண நூல். அந்நூலுள் இலக்கிய மரபுகளைப் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன.

நாடகவழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்[9]

என்னும் நூற்பா வாயிலாகக் கற்பனையும் உண்மையும் கூடிய இலக்கிய மரபைத் தொல்காப்பியர் உணர்த்தியுள்ளார்.

மேலும், இலக்கியத்திற்கு மரபு இன்றியமையாதது என்னும் கருத்தை,

மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட்கு இல்லை
மரபிவழிப் பட்ட சொல்லினான
மரபுநிலை திரியின் பிறிது பிறிதாகும்[10]

என்னும் விதிகள் வாயிலாகத் தெளிவாக்கியுள்ளார்.

எட்டுவகை உணர்ச்சிகளை எட்டு மெய்ப்பாடுகள் மூலம் தொல்காப்பியர், 'மெய்ப்பாட்டியல்' என்னும் பகுதியில் சுட்டிக் காட்டி-யுள்ளார்.

---

7. டாக்டர் மு. வரதராசன், இலக்கியமரபு, ப. 72.
"The ideal medium for poetry, to my mind, and the most direct means of social usefulness for poetry, is the theatre", The use of poetry and the use of criticism, P. 153.
8. C.T. Winchester, ***some principles of Literacy criticism***, p. 277.
"The drama is the highest and most difficult kind of poetry."
9. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல் - 53.
10. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், மரபியல் - 91,92.

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை என்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பா டென்ப[11]

பிற்காலத்தில் 'சாந்தம்' என்பதனை எட்டோடு ஒன்பதாகச் சேர்த்தனர். ஒன்பது சுவைகளுடன் நாடகங்கள் அமைத்தல் என்பது வடமொழி நூலாரின் கோட்பாடு ஆகும்.

"பாட்டு, உரைநூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முதுசொல் (பழமொழி)" என அக்காலத்து வழங்கியவாறு இலக்கியத்தை எழுவகைப்படுத்தினார் தொல்காப்பியர். இவ் ஏழுவகைகளும் நாடக இலக்கியத்திற்கும் உரியன.

நாடகம் இருபுலன்களுக்கும் உரியது

நாடகம் கண்களாலும் செவிகளாலும் துய்க்கத் தக்க நுண்கலை என்பதனை,

கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடைய மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே[12]

என்னும் நூற்பா வாயிலாகத் தெரிவித்துள்ளார்.

"செவிடரும் இன்புறக்கூடிய வகையில், குருடரும் மகிழக்கூடிய வகையில், நாடகத்தில் நடிப்பும் உரையாடலும் ஒருங்கே அமைய வேண்டும்" என்பார் மு. வரதராசனார்.

சிலப்பதிகாரச் செய்திகள்

'சிலப்பதிகாரம்' இளங்கோவடிகளால் சிறந்த நாடகக் காப்பியமாக இயற்றப் பெற்ற தமிழின் ஒப்பற்ற முதற் காப்பியம். நாட்டியம் பற்றிய செய்திகள் நாடகக்கலைக்கும் உரியன. மாதவி 'நாடகக்கணிகை' என்றே குறிக்கப் பெறுகின்றாள். அவள் பதினொரு வகையான ஆட்டங்களில் தலைசிறந்தவளாக விளங்கினாள். அவளது ஆடல்கலை மாண்பை உணர்த்துவதற்கு இளங்கோவடிகள், 'அரங்கேற்றுக் காதை' என்னும் ஒரு காதையையே அமைத்துள்ளார்.

அக்காலத்தில் பழைய கதைகளும் புராணங்களும் நாட்டியத்தின் வாயிலாக, நடனக்கலையில் சிறந்தோர் வாயிலாக மெய்ப்பாடுகளுடன் மக்களுக்கு ஆடிக்காட்டப்பெற்றன.

மாதவி அகக்கூத்து, புறக்கூத்து ஆகியவற்றையும் ஆடல் ஆசிரியர் வாயிலாக ஏழு ஆண்டுகள் கற்றவள்.

"மாதவி பதினொரு ஆடல்களில் மிகவும் வல்லவள். அவள் ஆடிய, இமையவன் ஆடிய 'கொடுகொட்டி' என்னும் ஆடலையும், பாரதி ஆடிய

---

11. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல் - 3.

12. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல் - 27.

'வியன்பாண்டரங்கம்' என்னும் ஆடலையும், அஞ்சனவண்ணன் கண்ணன் ஆடிய 'அல்லியத் தொகுதி' என்னும் ஆடலையும், மல்லின் ஆடலையும், சூரபன்மனை வென்றதைக் குறிக்கும் முருகன் ஆடிய 'துடி' என்னும் ஆடலையும் முருகன் ஆடிய 'குடை' என்னும் ஆடலையும் நீள் நிலம் அளந்தோன் (திருமால்) ஆடிய குடை என்னும் ஆடலையும் காமன் ஆடிய 'பேடி' ஆடலையும், மாயவன் ஆடிய 'மரக்கால்' என்னும் ஆடலையும் திருமகள் ஆடிய 'பாவை' என்னும் ஆடலையும் அயிராணி மடந்தை (இந்திரன் மனைவி) ஆடிய 'கடையம்' என்னும் ஆடலையும் விஞ்சையனும் அவன் மனைவியும் கண்டு மகிழ்ந்தனர்"[13] என்னும் தன்மையில் ஆடல்கலையைப் பயன்படுத்தி மாதவி ஆடிக்காட்டிய நாடகவகைகள் சிலப்பதிகாரத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவ்வகை ஆடல் நாடகங்கள் இக்காலத்திய நாட்டிய நாடகங்களுடன் ஒப்பிடத்தக்கவை.

'வேட்டுவவரி' என்னும் பகுதியில் எயினக் குமரி ஒருத்திக்குத் துர்க்கையின் வேடம் புனைந்து அவளையே துர்க்கையாகக் கருதி வழிபட்டனர்; கொற்றவைக்குரிய வேட்டுவ வரிப்பாடல்களைப் பாடிக் கூத்தாடினர்.

கண்ணகி காண்பதற்காக, கண்ணனுடன் பலராமன் ஆடிய வாலசரிதை நாடகங்களில், நப்பின்னையோடு ஆடிய குரவைக் கூத்தில் புறஞ்சேரியில் வாழ்ந்த ஆயர்குலப் பெண்டிருக்குக் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனப் பண்கள் ஏழின் பெயர்களைச் சூட்டி ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொரு வேடம் அளிக்கப் பெற்று அவற்றின் பெயர்களும் சூட்டப்பெற்றன.

குரல் - மாயவன்
இளி - பலராமன்
துத்தம் - நப்பின்னை

மற்றவர்கள் நப்பின்னையுடன் இருந்தவர்கள். இவ்வாறு ஆய்ச்சியர்கள் ஆடிய குரவைக் கூத்து அமைந்திருந்தது. திருமாலின் புகழைப் பாடி ஆடும் கூத்து குரவைக் கூத்தாக அன்று திகழ்ந்தது.

திருச்செங்குன்றத்தில் வாழ்ந்த குறவர்கள் குன்றக் குரவை என்னும் கூத்தை ஆடியுள்ளனர். இக் கூத்து முருகன் பெருமைகளையும் ஆற்றலையும் பாடி ஆடப்பெறும் கூத்தாகும். இவ்வாறு சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்பெறும் பதினொரு ஆடல்களும் உயர்ந்த ஆடல்திறம் உள்ளவர்களால் ஆடப்பெறுபவை. தங்கள் தொழில் முறைக்கும் இனத்திற்கும் ஏற்ப தாங்கள் வழிபடும் தெய்வத்தைப் போற்றிப்பாடி ஆடும் கூத்துகள் வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை ஆகியன முறையே பாலை நிலத்து வேட்டுவ மக்களும் முல்லை நிலத்து ஆயரும், குறிஞ்சி நிலத்துக் குறவர்களும் ஆடும் கூத்துக்களாக விளங்கி வந்துள்ளன. இடத்திற்கும்

13. முனைவர் செ. உலகநாதன், 'புலம்பும் சிலம்பும்', ஜூலை 1996, பக். 32 & 33.

தொழிலுக்கும் இனத்திற்கும் ஏற்ற வாழ்வியல் மரபுடன் பொருந்திய நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன என்பதை அறிகிறோம்.

பிற்காலத்திய குறவஞ்சி நாடகங்களும் பள்ளு நாடகங்களும் சிலப்பதிகாரம் உணர்த்திய நாடக இனங்களின் மரபைச் சார்ந்தவை என்பது திண்ணம்.

மூவகை நாடகங்கள்

நாடகங்களை மூன்று வகைகளாகக் கொள்ளலாம். அவை:

1. நடிப்பதற்கு மட்டும் உரிய நாடகங்கள்.
2. படிப்பதற்கு மட்டுமே உரிய நாடகங்கள்.
3. நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் ஒருங்கே உரிய நாடகங்கள்.

படிப்பறிவு இல்லாத பண்டைக்காலத்தில் சைகை மொழியால் கருத்துக்களை உணர்த்தும் மரபில் நடிப்பதற்கு மட்டும் உரிய நாடகங்கள் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். மொழிக்கு வரிவடிவம் தோன்றி இலக்கியங்களும் அமைந்த பிறகு செய்யுள் வடிவில் அமைந்த படிப்பதற்கு மட்டுமே உரிய நாடகங்கள் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். இவை சிறு சிறு நாடகங்களாக முதலில் அமைந்து தலைவி, தலைவன், தோழி முதலியோர் கூற்றுகள் அமைந்த சங்க இலக்கிய அகப்பாடல்களின் மரபில் தோன்றியிருத்தல் கூடும். பிற்காலத்தில் தொடர்நிலைச் செய்யுள்களாக அமைந்து சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, சீவகசிந்தாமணி, இராமகாதை (கம்பராமாயணம்), பெரியபுராணம், திருவிளையாடற்புராணம், வில்லிபாரதம் முதலிய காப்பியங்களாகவும் அமைந்து அவை படிப்பதற்கு மட்டுமே உரிய நாடகத்தன்மையுடன் விளங்கி வருகின்றன. திருக்குறளின் காமத்துப்பால் முழுதும் படிப்பதற்குரிய நாடகக் காட்சிகளாக, ஒவ்வொரு அதிகாரமும் ஒவ்வொரு காட்சியாக, அமைந்துள்ளமை வெளிப்படை.

மனோன்மணியம் படிப்பதற்குரியது என்று சொல்லப் பெற்றாலும் கடினமான பயிற்சிக்குப் பிறகு நடிக்கக் கூடிய நாடகமே எனத் தோன்றுகிறது. நாடகக் காட்சிகள் நாடகமாந்தர்களின் கூற்றுகளாக அமைந்துள்ளமையே நடிப்பதற்குரிய நாடகம் என்பதற்குச் சான்றாகும்.

மூன்றாவதாகக் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ள நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் உரிய நாடகங்கள் முழுமையான நாடகத் தன்மையுடையவை. உலக அனுபவமும் நடிப்புத்திறனும் கற்பனை வளமும் இலக்கிய அறிவும் உடையவர்கள் நடித்தற்கும் படித்தற்கும் உரிய உயரிய நாடகங்களை உருவாக்க முடியும். "நடித்தற்குரியவையே நாடகங்கள்" என்னும் தகுதி இருத்தல் வேண்டும்.

நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் உரிய மிகச் சிறந்த நாடகங்களை எழுதி இயக்கி அரங்கேற்றி நடித்துப் புகழ் பெற்ற சான்றோர்களுள் தமிழ் நாடக மரபில் குறிப்பிடத் தக்க தலையாயவர் நாடகத் தலைமையாசிரியர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆவார். அவரையடுத்து அவர் காலத்திலேயே

வாழ்ந்த நாடகத் தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் நாடக மரபில் புதுமைகளையும் உரையாடல்களையும் மிகுதியாகப் பயன்படுத்தி நாடக இயலாருக்குப் பெருமை தேடித் தந்த பெருமைக்குரியவர் ஆவார்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டையொட்டிப் புராண இதிகாச சமுதாய நாடகங்களை அரங்கேற்றித் தமிழ் நாடக மரபைக் காத்து உயர்த்தியவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாகிய, தமிழ் நாடகங்களை நடிகர்கள் குழு அமைத்துத் (கம்பெனி) தமிழ்நாட்டிலும், அயல் நாடுகளிலும் அரங்கேற்றிய பெரியோர்களாகிய நவாப் இராசமாணிக்கம், கன்னையா, பாவலர் தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமி, கந்தசாமி முதலியார், கலைஞர் தி.க. சண்முகம் முதலிய நாடக ஆசிரியர்களையும் நாடகக் கலைஞர்களையும் நினைவு கூர்தல் நம் கடமை.

தொடமுடியாதனவாகவும் காணமுடியாதனவாகவும் செவியுற இயலாதனவாகவும் சில நாடகங்கள் உருவாகி ஆங்காங்கு அரங்கேறி வருகின்றன. இது நாடக மரபையே அழிக்கும் தகையது. இவை பால் உணர்ச்சி ஊட்டி மக்களின் ஒழுக்கத்தைத் தேய்த்து வன்முறையை வளர்ப்பன. இத்தகைய நாடகங்களைக் காணாதே! பேசாதே! கேளாதே! என்று எச்சரித்துக் காந்தியடிகளின் மூன்று குரங்குப் பொம்மைகளை உவமையாகக் காட்டலாம்.

பொய்மையும் வாய்மை இடத்த

நாடகங்கள் இயற்றும் ஆசிரியர்கள் நாடகங்கள் கற்பனை எனினும் உண்மையானவை போல் தோன்றுமாறு உலகியலையொட்டிய நாடகங்களைப் படைக்க வேண்டுவது இன்றியமையாததாகும்.

> பொய்மையும் வாய்மை இடத்த புரைதீர்ந்த
> நன்மை பயக்கும் எனின்

சமுதாய நன்மையைக் கருதி நாடகத்தில் வாய்மை போல் அமையும் பொய்மைகளைக் கற்பனைக் காட்சிகளாகப் படைக்கலாம். நாடகமேடையில் அமைக்கும் பூங்கா, காட்சிக்குப் பயன்படுத்தப் பெறும் துப்பாக்கி, போர்வாள்கள், முதலியன பொய்யானவை. நடிகர் தாம் நடிக்கும் பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப துன்ப உணர்ச்சியையோ இன்ப உணர்ச்சியையோ முகத்தில் மெய்ப்பாடுகளாகக் காட்டி, பேசும் உரையாடலையும் ஏற்றியும் இறக்கியும் பேசிக் காண்பவர் நெஞ்சங்களைக் கவருகிறார்.

காந்தியடிகள் கண்ட நாடகம் அரிச்சந்திரன் நாடகம்; அந்நாடகக் காட்சிகள் பொய்யானவை என்று அவருக்கும் தெரியும். எனினும், அரிச்சந்திரன் எத்தகைய ஆழ்ந்த துன்பச் சூழலிலும் பொய் பேசவே இல்லை. அதனால் என்றென்றும் அவன் கதை வழங்கி வருகிறது. வாய்மையை அவர் வாழ்க்கையில் கடைப்பிடிக்கத் தூண்டியது அரிச்சந்திரனைப் பற்றிய உயரிய உணர்ச்சி நிரம்பிய தூய்மை நிறைந்த நாடக மரபு என்பது உண்மை.

நாடகத்துள் தனிமொழி

நாடகங்கள் சிலவற்றுள் தனிமொழி இடம்பெறுவது மரபாக வந்துள்ளது. அன்றையப் புராண நாடகங்கள் முதற்கொண்டு இன்றையச் சமுதாய நாடகங்கள் வரை தனிமொழி இடம்பெற்று வந்துள்ளது. மனச்சான்று கதை மாந்தருடன் பேசுதல் போல், ஆவிபேசுதல்போல், நாடக உரையாடல்களையும் காட்சிகளையும் அமைப்பர். நாடக மாந்தர் மற்றொரு நாடக மாந்தருக்குத் தெரியக் கூடாது எனக் கருதியும் நாடகம் பார்ப்பவர்கட்கு மட்டும் கதை நிகழ்ச்சி விளங்கவேண்டும் என்பதற்காகவும், மன உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்காகவும் இவ்வாறு தனிமொழிகளை அமைப்பர்.

தனிமொழி அமைத்தல் காலப்போக்கில் குறைந்தே வந்துள்ளது. நடிப்பின் வாயிலாக அனைத்தையும் வெளிப்படுத்துதலே சிறந்த நாடக மரபாகும்.

துன்பியலை விலக்கல்

வடமொழி நாடகமரபுகள் சில தமிழ் நாடகங்களில் புகுத்தப் பெற்றன. நாடகம் மங்கலமாக முடிய வேண்டும் என்பதும் சாவும் துயர நிகழ்ச்சிகளும் காட்டப் படுதல் கூடாது என்பதும், கடித்தல், சொரிதல், முத்தமிடல், தின்னல், உறங்கல் ஆகியவற்றை நாடக மேடையில் நடித்துக் காட்டுதல் கூடாது என்பதும் வடமொழி நாடகமரபுகள். தமிழிலும் இவை தொன்று தொட்டு மரபுகளாகப் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றன.

சிலப்பதிகாரம் நாடகக்காப்பியம் என்னும் தகுதியுடையது. அதில், செங்குன்றத்தில், கண்ணகி தன் கணவன் கோவலனோடு மலர் விமானத்தில் விண்ணுலகு சென்றதாகவும் குன்றக் குறவர்கள் அக்காட்சியைக் கண்டதாகவும் நிகழ்ச்சி இடம்பெறுகிறது. கோவலன் முற்பிறவியில் பரதன் என்னும் பெயருடன் திகழ்ந்து நீலி என்பவளுடைய கணவனை ஒற்றன் எனத் தவறாகக் கருதி வெட்டிக் கொன்றதனால், நீலி கணவன் இறந்த பிறகு பதினான்காம் நாளில் மலையிலிருந்து விழுந்து தற்கொலை செய்து கொள்ளுகிறாள். தற்கொலைக்கு முன்னர் தன்னைப் போலவே பரதன் மனைவியும் துன்புற வேண்டுமென்று சாபம் இடுகிறாள். நீலியின் சாபத்தின் படி ஊழ்வினையால் கண்ணகியின் கணவனாகக் கோவலன் திகழும் போது, பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனுடைய ஊர்க்காவலன்-கல்லாக்களிமகன் ஒருவனால், சிலம்பைத் திருடி எனத் தவறாகக் கருதப்பட்டு வாளால் வெட்டப்படுகிறான். வெட்டப்பட்டு இறந்ததாக இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுதல் இல்லை. அதேபோல் செங்குன்றத்தில் இருந்து நீலியின் சாபப்படி குதித்தே கண்ணகி மடிந்திருத்தல் வேண்டும். ஆயின், மங்கல வழக்காக மலர் விமானத்தில் தன் கணவனுடன் விண்ணுலகு சென்றதாக இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்த மரபுதான் பிற்காலத்து நாடகங்களிலும் பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளது. இது வாழ்வியல் மரபுக்குப் புறம்பானதுதான். எனினும், அத்தகைய துன்ப முடிவைக் கதைத்

தலைமாந்தர் அடைதல் கூடாது என நாடகம் காண்போரும் நாடகம் படைப்போரும் விரும்பி வந்துள்ளனர்.

இத்தகைய துன்பியலை வெறுக்கும் தன்மை மேனாட்டு நாடகங்களில் இல்லை என்பர். சேக்ஸ்பியர் எழுதியுள்ள ரோமியோ ஜூலியட் முதலிய நாடகங்களைத் துன்பியலுக்குச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இயற்றிய நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இன்பமுடிவுகளைக் கொண்ட இன்பியல் நாடகங்களாகவே உள்ளன. பிரகலாதா, சுலோசனாசதி ஆகிய இரு நாடகங்கள் துன்பியலில் முடிகின்றன.

நாடகங்கள் எப்படி இருப்பினும் மங்கலமாக முடிவதற்காக மங்களம் பாடும் மரபும் நாடக இறுதியில் புகுத்தப்பட்டமை சிந்திக்கத் தக்கதாகும்.

நாடகங்கள் நல்ல முறையில் அரங்கேறி இனிதாக இயங்குதற்காகவே விநாயகர், முருகர் முதலிய கடவுளரை வழிபடும் மரபாகப் பாடல்கள் அமைக்கப் பெற்றன. எடுத்துக்காட்டுகள்:

நல்லதங்காள் நாடகத்தின் முதல் காட்சியின் தொடக்கத்தில், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், ஈசுவரதுதிப் பாடல் இயற்றியுள்ளார்.

ஈசுவரதுதி

சோமசுந் தரன் பெருமை திரு
சுந்தர அலங்கிருத
அந்தர மனோஹரத (சோ)

அநுபல்லவி

தேவாதி தேவர்தினம்
மறவாது துதிமனம்
மூவாதி முதலான
முக்கண்ண னேயுனைப் பத்தியாய் துதித்தேன் நான் (சோ)

சரணம்

மான்மழு தாங்கும் ஈசா
மங்கைவல்லியின் நேசா
மறைபுகழ் ஜெகதீசா
மதுரையம்பதி வாசா
மானிலமீதினி லேயுயர்கதிதரும்
கானிலருந்தவஞ் செய்துமேபதிபெறும் (சோ)[14]

என்னும் பாடல் மதுரையில் உள்ள சோமசுந்தரக் கடவுளைத் துதிப்பதாக அமைந்துள்ளது.

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் விநாயகர், சரஸ்வதி ஆகியோரைத் துதித்துப் பாடல்கள் இயற்றியுள்ளார். பெரும்பாலான நாடகங்களில்

14. து.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'நல்லதங்காள்', வெளியீடு மதுரை மு. கிருஷ்ண பிள்ளை, 1937.

துதித்தற்குரிய பாடல்கள் உள்ளன. இந்த மரபு மற்ற ஆசிரியர்களாலும் அவரவர் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் அந்நாளில் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன.

மங்கலப்பாட்டுக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு:

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தின் இறுதியில் அமைந்துள்ளது.

மங்களம்

பல்லவி

மங்களம் மங்களம் மங்களம் ஜெயாசுப (மங்)

அநுபல்லவி

சங்கு சக்கரபாணிக்கும் தையல் திருமகளுக்கும்
கங்கையணிவேணியர்க்கும் கவுரியுமையவட்கும் (மங்)

சரணம்

சங்கரனருள்பெற்று வாழ்சாரங்கதரனுக்கும்
மங்கைரத்தினாங்கிக்கும் மன்னனரேந்திரனுக்கும் (மங்)
பாடிப்படிப்பவர்க்கும் பரிவுடன் கேட்பவர்க்கும்
நாடிய பெரியோர்க்கும் நாடக நடிகர்க்கும் (மங்)[15]

'மங்களம்' என்னும் சொல்லுக்குச் 'சிறப்பு' என்பது பொருள். திருமால், திருமகள், சிவபெருமான், உமை ஆகியவர்க்கு மங்களம் சொல்லிப் பின்னர் நாடக மாந்தர்களுள் சிறந்த இரு பாத்திரங்கட்கு மட்டுமே மங்களம் சொன்ன சங்கரதாசர் சாரங்கதரன் நாடகத்தில் உள்ள மற்ற பாத்திரங்கட்கு மங்களம் பாடவில்லை. உயர்ந்தவர்களைப் பாராட்டும் மரபு நாடகத்தில் புகுந்ததை இதன் மூலம் அறியலாம்.

மாறுதல்கள்

நாடகக்கலை காலப்போக்கில் அவ்வப்போது சில மாறுதல்களை அடைந்து வந்துள்ளது.

தொல்காப்பியருக்கு முன்னரும் அவர் காலத்தும் இருவகையான நாடகங்கள் அரங்கேற்றம் செய்யப் பெற்றன. அவை வேத்தியல், பொதுவியல் என்பன.

'வேத்தியல்' என்பது அரசனும் அவனைச் சார்ந்தோரும் மட்டும் கண்டு களிப்பதற்குரிய நாடக வகையைக் குறிக்கிறது. 'பொதுவியல்' என்பது பாமர மக்களாகிய பொது மக்கள் மட்டுமே கண்டு மகிழத்தக்க நாடக வகை.

சமயம் காரணமாகக் கோயில் திருவிழாக்களின் போது மட்டும் நடிக்கப்பட்டு வந்த நாடகங்கள் காலப்போக்கில் வாழ்வியல் நாடகங்களாக

15. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சத்தியவான் சாவித்திரி, மு. கிருஷ்ண பிள்ளை, மதுரை, 1927, ப. 76.

மலர்ந்து அனைத்து வகை மக்களும் கண்டு மகிழத்தக்கனவாக மாறிவந்துள்ளன.

நாடகத் தோற்றம் - போலச்செய்தல்

தொன்மை மக்கள் வாழ்க்கையையும் மொழியின் தோற்றத்தையும் நன்கு ஆய்ந்தால், நாடகக் கலையின் தோற்றமும் புலப்படக்கூடும்.

பெருந்தகை மு. வரதராசனார் அவர்கள் இயற்றிய மொழி வரலாறு வாயிலாக மொழியின் தோற்றம் பற்றி அறிகிறோம்.

"பிறவியிலேயே மனிதன் அறிந்த அறிவு தாய்ப்பாலை உறிஞ்சிக் குடித்தல் ஒன்று தான் போலும்; மற்றொன்று உண்டு எனில், சிறிது வளர்ந்த பிறந்த பிறகு, மற்றவர்களைப் பார்த்து அவர்கள் செய்வதுபோல் செய்யும் ஆற்றல்தான். 'போலச் செய்தல்' (Imitation) என்னும் இந்தச் சிறப்பியல்புதான், மனிதனை முன்னேறச் செய்துள்ளது; பிறவியில் இயற்கையாக அமையாத ஆற்றல்களை எல்லாம் பார்த்தும் கேட்டும் அறிந்து கற்றுக் கொண்டு மனிதன் உயர்வதற்கு உறுதுணையாக இருப்பது இதுவே"[16]

"ஒருவர் ஒலித்ததுபோல் மற்றவர் ஒலிக்க முடிந்ததால்தான் பேச்சு மொழி ஏற்பட முடிந்தது"[17]

"கற்றல் என்பதற்கு அடிப்படையாக வேண்டுவன ஒருவர் ஒலிப்பது கேட்டு அதைப்போல் ஒலித்தல், ஒருவர் எழுதுவது கண்டு அதைப்போல் எழுதுதல், ஒருவர் செய்வதுபோல் செய்தல், ஒருவர் உணர்வது போல் உணர்தல் முதலியவை; சுருங்கக் கூறின், கல்விக்கும் நாகரிகத்திற்கும் அடிப்படையாக வேண்டுவது 'போலச் செய்தல்' என்னும் பண்பே ஆகும்"[18]

மக்கள் நலனும் இறைவழிபாடும்

நாட்டையாளும் மன்னன் உடுத்தும் உடை, நடக்கும் நடை, தொடுக்கும் போர்முறைகள், ஆணையிடும் மிடுக்கு, அமைச்சர்களிடம் கலந்துரையாடுதல், நாட்டு நலனையும் நடப்புகளையும் கேட்டறிதல் முதலிய செயல்கள் வாழ்வில் நடைபெறும் உண்மையான செயல்கள்; அத்தகைய வாழ்வியல் மரபுகள் நாடகங்களில், அரசன், அரசி, அமைச்சர் முதலிய கதை மாந்தர்கள் இடம்பெறும் நாடகங்களில் பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளன.

எடுத்துக்காட்டுகளாகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்களில் சில காட்சிகளை இங்குக் குறிப்பிடலாம்.

சாரங்கதரன் (நாடகம்): (1 ஆவது களம்)

---

16. டாக்டர் மு. வரதராசன், இலக்கியமரபு, வெளியீடு: பாரிநிலையம், சென்னை - 1, பிப்ரவரி 1979, ப. 30.
17. டாக்டர் மு. வரதராசன், இலக்கியமரபு, ப. 31.
18. டாக்டர் மு. வரதராசன், இலக்கியமரபு, ப. 32.

அஸ்தினாபுரம் நரேந்திரன் சபை
தேசவிசாரணை

நரேந்திரன்: மாதமும் மாரி மழை தவறாது
பூதலமேவிட பொழிந்ததாவோது
பாரினிலேயுயர் நமது நன்னாடு
பாங்குடன் செழித்துப் பதங் குறையாது (மா)

வசனம்: நமது நாட்டில் மாதா மாதம் தவறாது மழை பெய்து ஏரி குளங்களெல்லாம் நீர்பெருகிப் பயிர்களுக்குப் பாய்ந்து எங்கும் செழிப்படையச் செய்கிறதா?

மந்திரி: ஐயனே! நமது நாட்டில் தாங்கள் கூறியவாறு மழை வருஷித்துக் குடிகள் செழிப்படைந்திருக்கிறார்கள்.

இவ்வாறு சாரங்கதரன் என்னும் நாடகத்தில் நாட்டு மக்களின் நலன் பற்றி மன்னன் கேட்டறியும் நிகழ்ச்சி இடம் பெறுகிறது. இவ்வாறே 'அல்லி சரித்திரம்' என்னும் நாடகத்திலும் தேசவிசாரணைக் காட்சி இரண்டாவது களத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது.

அல்லி:- பவளச் சேனா மந்திரி
இப் பாரினி லுள்ளதே வாலயங்கள்தோறும்
பூஜை செய்கின்றாரா? (ப)
அந்தணர் யாவரும் ஆறு காலந்தோறும்
தந்தமேள வாத்திய கோஷமா யெல்லாரும்
செந்தமிழ்த் தேவாரம் திருப்புகழலங்காரம்
செப்புமுறை ஒப்பிடவே தப்பிதமில்லாமலவர் (ப)

அல்லி: பவளச்சேனா! ஆறபதாரத்திலு மேலாகிய இம் மதுரையம்பதியில் ரவியைப்போல் பிரகாசித்துக் கொண்டிருக்கும் மீனாக்ஷியம்மன் சந்நிதானத்திலும் மற்றுமுண்டான சகல ஆலயங்களிலும் மேளம், சின்னம், தேவாரம், திருவாசகம், இன்னுமுண்டான சகல வைபவத்துடன் அனுதினமும் காலாகாலங்களில் சரிவர ஆறுகால பூஜை செய்து வருகின்றார்களா?

பவளச்சேனா:அம்மணி! தாங்களுரைத்தவாறே எல்லாரும் பயத்துடனும் சகல வைபவத்துடனும் பணிவாய் நடத்தி வருகின்றார்கள்.

அல்லி: பவளச்சேனா! ஆனந்தித்தேன். எல்லாம் நம் அங்கயற்கண்ணியின் கிருபையே! [19]

தமிழ்நாட்டிலுள்ள திருக்கோயில்களில் திருவாசகம் தேவாரம் முதலிய பக்தி இலக்கியங்கள் ஒரு நாளில் ஆறுமுறை ஓதப்படவேண்டும் என்பது சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் ஆசை. வடமொழியில் அருச்சனை முதலியவை

19. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'அல்லிசரித்திரம்'

ஓதப்படுவதனைக் கருத்தில் கொண்டு, தமிழுக்கு இடமளிக்க வேண்டி இக்கருத்தைத் தம் நாடகத்தில் புகுத்தியுள்ளார். மக்களுக்குப் புரியும் அவரவர் தாய்மொழியில் கல்வி முதற்கொண்டு ஆலயவழிபாடு வரை அனைத்தும் நிகழவேண்டும் என்னும் வாழ்வியல் சிந்தனை நாடகத்துள் தக்க இடத்தில் புகுத்தப் பட்டுள்ளது. இது பிற்கால அரசுகளுக்கும் பொருந்தும் மரபியல் கருத்தாகும்.

கிறித்தவ நாடகமாகிய ஞானசௌந்தரி சரித்திரம் என்னும் நாடகத்திலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், உரோமாபுரி மன்னன் தருமராசன் தேசவிசாரணை நடத்துவதாகக் காட்சி அமைத்துள்ளார்.

தருமராசன்: காலையிலெழுந்து ஆவல்மிகுந்து
ஆலயம் போய்விரைந்து
காருண்யதேவனை ஒன்றுபோலமர்ந்து
துதிக்கின்றாரா பணிந்து? (கா)[20]

தருமராசன்: நமது நாட்டிலுள்ள ஜனங்களெல்லாரும் அதிகாலையில் எழுந்து தேவமாதாவைத் துதித்து வருகின்றார்களா?

அந்தோனி: தாங்கள் வினவியவாறு ஒவ்வொருவரும் தினந்தோறும் தவறாமல் தேவமாதாவைத் துதித்து வருகின்றார்கள்.

இந்த உரையாடல் வாயிலாக மக்கள் வாழ்வில் சிறந்த வாழ்வியல் நெறியாகக் கருதப்பெறும் இறைவழிபாட்டின் இன்றியமையாமை பேசப்பெறுகிறது. இது சுவாமிகளின் கோட்பாடு; பெரும்பாலான மக்களின் தொன்று தொட்டு வரும் வாழ்வியல் மரபும் ஆகும். மக்களின் ஒழுகலாறு நாடகத்தில் இடம் பெறுவது இயல்பான மரபாகும்.

பழமொழிகள்-உவமைகள்-அறவுரைகள்-இலக்கிய மேற்கோள்கள்

மக்கள் வாழ்க்கையில் உலகியல் அறிவு முதிர்ந்தவர்கள் பல அறிவுரைகளையும் பழமொழிகளையும் அறவுரைகளையும் உவமைகளையும் இலக்கிய மேற்கோள்களையும் இயல்பாக எடுத்துச் சொல்வது இயல்பு. இத்தகைய வாழ்வியல் மரபும் நாடகங்களுள் ஆங்காங்குச் சுவையுடன் நாடகங்களின் இடையே புகுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. இம்மரபு நாடகக்காப்பியத்துக்கும் செய்யுள் நாடகங்களுக்கும் கவிதை நாடகங் களுக்கும் பொருந்தும்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்களுள் இத்தகைய வாழ்வியல் மரபுகள் மலிந்துள்ளன. பிற்காலத்தில் தோன்றிய நாடக ஆசிரியர்களும் இம்மரபைப் பின்பற்றி நாடகங்கள் இயற்றியுள்ளனர்.

---

20. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 'ஞானசௌந்தரி', வெளியீடு: மு. கிருஷ்ண பிள்ளை, மதுரை, 1925 ப. 7.

பழமொழிகள்

சீமந்தனி நாடகத்தில்:

விளக்கு அவியும் போது ஜோதி விடுவது இயற்கை தானே! (களம்2, காட்சி1)

குலவித்தை கல்லாமல் பாதியாகும் (களம்1, காட்சி2)

ஊருக்கு எளியவள் யார்? பிள்ளையார் கோவில் ஆண்டிச்சி (களம்2, காட்சி1)

கைநிறைந்த பொன்னிலும் கண்ணிறைந்த கணவனே பெரிது (களம்2, காட்சி4)

சுலோசனாஸதி நாடகத்தில்:

கொட்டிக் கொட்டியளந் தாலும்-குறு
ணிப்பதக்கமோ மென் மேலும் (காட்சி1)

ஆசை கொண்டவருக்கு ரோசமில்லை (காட்சி1)

உவமைகள்

சாரங்கதரன் நாடகத்தில்:

பஞ்சது போலவே யான் செய்த பாவம் பறந்திடுமே - (களம்6)

இப்படி மூட்டை தூக்கி முத்தையன் போல் நிற்கிறான் - (காட்சி6)

ஞானசௌந்தரி நாடகத்தில்:

சேர் என்ன விலையென்றால் செருப்பு
இரண்டு ரூபாய் என்பது போலிருக்கிறது - (களம்12)

லவகுச நாடகத்தில்:

தூசி போல் பகைவரைத் தொலைப்பாய் - (காட்சி17)

அரவம் கருடனையும் வெல்லுமா? - (காட்சி18)

இலக்கியமேற்கோள்கள்

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அரிய இலக்கியங்கள் பலவற்றிலிருந்து மேற்கோள்களாகப் பல பாடல்களையும் பாடல் தொடர்களையும் தம் நாடகங்களில் தக்க இடங்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார். இவ்வாறு நாடகங்கள் அமைவது, மக்களின் கேள்வியறிவை வளர்த்து வாழ்க்கைக்குப் பயனளிப்பதாகும். நாடகங்களில் தோன்றும் கதை மாந்தர்கள் வாயிலாக நாடக ஆசிரியர்களால் வெளிப்படுத்தப் பெறும் இலக்கிய மேற்கோள்கள் படிப்பறிவற்ற பாமரமக்களுக்கும் இலக்கிய விருந்தளிப்பன எனலாம். பெரும்பாலும் அவை அறநெறிகளாக அமைந்துள்ளன. அறநெறியறியாத புல்லறிவாளர்களும் திருந்த அவை வழிவகுக்கும். காந்தியண்ணலாரும் தம் சிறுவயதில் அரிச்சந்திரா நாடகம் கண்டே தாம் வாய்மையறத்தைக்

கைக்கொண்டு வாழ்ந்ததாகத் தம் சுயசரிதையில் குறிப்பிட்டுள்ளமையில், வாழ்வியலோடு நாடகம் எத்தகைய நெருக்கமும் மரபும் செறிந்தது என்பதனை உணரலாம். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்களிலிருந்தே சில இலக்கிய மேற்கோள்களைக் கண்டறியலாம்.

சீமந்தனியில்:

காதலாகி கசிந்து கண்ணீர் மல்கி
ஓதுவார் தம்மை நன்னெறிக்குய்ப்பது
வேதநான்கினும் மெய்ப்பொருளாவது
நாதன் நாமம் நமச்சிவாயமே[21]

இது சந்திரங்கதன் கூற்றாக அமைந்துள்ளது.

சதி அநுசூயா நாடகத்தில்:

உடுக்கை உலறி உடம்பழிந்தக் கண்ணும்
குடிப்பிறப்பாளர் தங்கொள்கையிற் குன்றார்[22]

புத்திமான் பலவானாவான் பலமுளான்
புத்தியற்றால் எத்தனை விதத்தினாலு
மிடரது வந்தே தீரும் (தனிப்பாடல்திரட்டு)

பிரஹலாதா நாடகத்தில் பட்டினத்து அடிகளாரின் 'ஒரு மடமாதும் ஒருவனும் ஆகி' என்று தொடங்கி 'நம்பும் அடியேனை இனி யாளுமே' என முடியும் பாடல் சிறப்பாக இடம் பெற்றுள்ளது.

இவ்வாறே, திருக்குறள், சீவகசிந்தாமணி திருஅருட்பா, ஔவையார் பாடல்கள் (நல்வழி முதலியன) நீதிவெண்பா, தாயுமானவர் பாடல்கள், திருப்புகழ், கொன்றை வேந்தன், மூதுரை, நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், தேவாரம் முதலியன இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் திருக்குறள் மேற்கோள்களே மிகுதியாகச் சுவாமிகள் நாடகங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன.

நாடகம் இலக்கிய மரபைக் காக்கும் பெட்டகம் என்பதற்கு இலக்கியங்களை உரையாடல்களிலும் பாடல்களிலும் புகுத்தியுள்ளமை சான்றாகும். மக்களுள் கற்றவர்கள் மற்றும் இலக்கியப் பயிற்சி மிகுந்தவர்கள் தங்கள் வாழ்க்கையில் பேசும் போது தாங்கள் அறிந்த பாடல்களையோ, சிலவரிகளையோ எடுத்துச் சொல்லுதல் இயல்பு.

தர்க்கம்

கணவன் மனைவியர்க்கிடையிலும், நண்பர்களுக்குள்ளும் அரசியல் வாதிகள் முதலியோர்களுக்கிடையிலும் ஒருவர் கூறியதனைப் பிறிதொருவர் மறுத்துக் கூறுதல் என்றென்றும் நிலவும் வழக்கம். பொருந்தாதவற்றை

---

21. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் **'சீமந்தனி'**, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மன்றம், சென்னை - 14, 1969, ப. 73.
22. திருத்தக்கதேவர், சீவகசிந்தாமணி, வெளியீடு: சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மன்றம், சென்னை - 14, 1969, ப. 24 & 25

அல்லது மனத்திற்குப் பிடிக்காதவற்றைக் கூறும்போது மறுக்கும் பண்பு அனைவருக்கும் உள்ளது. இந்த மறுத்துரைக்கும் அல்லது எதிர்த்துரைக்கும் இயல்பு பெரும்பாலும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் இயற்றப் பெற்ற இசை நாடகங்களில் அமைக்கப் பெற்ற தர்க்கப் பாடல்கள் வாயிலாக வெளிப்படுகிறது. குறிப்பாகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தர்க்கப் பாடல்கள் இயற்றுவதில் திறன் மிக்க நாடக ஆசிரியராக விளங்கினார்.

தர்க்கப்பாட்டுக்கு எடுத்துக்காட்டு:

சீமந்தனி நாடகத்தில் சீமந்தனிக்கும் அவள் தோழிகளுக்கும் இடையில் அமைந்த தர்க்கப்பாட்டு வருமாறு:

விலாசி: காம்பரிந்த மல்லிகைசேர் பூம்படுக்கையை விரித்தேனம்மா

சீமந்தனி: காந்துதடி தீய்ந்து முடல் சோர்ந்ததடி நீயிருப்பாய் அம்மா

சாரணி: பாவையே உன்மேனி குளிராகவும் பன்னீர் தெளித்தேன் நானே

சீமந்தனி: பன்னீர் வெந்நீராச்சுதடி என் நிலைமை மாறிடலா னேனே

விலாசி: வெட்டிவேர் விசிறிகொண்டு வெப்பந்தீர வீசுகிறேன் கோதே

சீமந்தனி: வேகுந்தீய்க்குக் காற்று வந்து மேவினா லவியுமோ ஆகாதே

சாரணி: செங்கமலப் பூவெடுத்துன் அங்கமெல்லாம் ஒத்துகிறேன் மானே

சீமந்தனி: தீக்கு நெய்யை ஊற்றுவது போற்றகிக்க வாடுகிறேன் நானே

விலாசி: குங்குமத்தைச் சந்தனத்திலுங்கரைத் தங்கங்களிற் பூசுவேனே

சீமந்தனி: கொல்ல எண்ணி நல்லவேலை செய்து நின்றாய் போடி நானேசுவனே[23]

இந்த மரபு, தமிழ் நாடகத்தில் புகுந்ததற்குக் காரணம், பார்சி நாடகக்குழு சுவாமிகள் காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் சில நாடகங்கள் அரங்கேற்றி நடித்ததன் தாக்கமேயாகும். 'இலாவணி' என்னும் தர்க்கப்பாட்டு இந்தியில் முறையே ஆடவர்-பெண்டிர் அணிகளுக்கிடையே இன்றும் பாடப் பெற்று வருதல் கண்கூடு, இந்த மரபு திரைப்படங்களிலும் புகுந்து விட்டது.

சீட்டுக்கவி

தமிழ்நாடக உலகில் நாடகங்களில் கதை மாந்தர்கள் ஒருவருக் கொருவர் ஓலை (கடிதம்) எழுதிப் பரிமாறிக் கொள்ளும் காட்சிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இதுவும் வாழ்க்கையில் தொன்று தொட்டு வரும் செய்தித் தொடர்பு முறையாகும்.

---

23. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் சீமந்தனி, வெளியீடு: சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மன்றம், சென்னை - 14, 1969, ப. 52&53.

சிலப்பதிகார நாடகக் காப்பியத்தில் மாதவி கோவலனுக்கு இருமுறை ஓலையில் தன் மனக்கருத்தை எழுதி அனுப்பிய செய்தியை முதன் முதலாக அறிகிறோம்.

மாதவி முதல் மடலினைத் தாழம்பூவின் வெண்மையான இதழில் பித்திகையின் முகையைக் கொண்டு செம்பஞ்சுக் குழம்பில் தோய்த்து எழுதினாள். உலக இலக்கிய வரலாற்றிலேயே எந்தத் தலைவியும் தன் தலைவனுக்கு இத்தகைய மணம்மிக்க மடலை எழுதியிருக்க மாட்டாள்.

மன்னுயிர் எல்லாம் மகிழ்துணை புணர்க்கும்
இன்இள வேனில் இளவர சாளன்;
அந்திப் போதகத்து அரும்பிடர்த் தோன்றிய
திங்கட் செல்வனும் செவ்வியன் அல்லன்;
புணர்ந்த மாக்கள் பொழுதுஇடைப் படுப்பினும்,
தணந்த மாக்கள் தம்துணை மறப்பினும்,
நறும்பூ வாளியின் நல்உயிர் கோடல்
இறும்பூது அன்று; இஃது அறிந்தீமின் [24]

என்பதே அந்த முதல் மடல்.

கானல்வரிப்பாடல் விளைவாகக் கோவலனைப் பிரிந்த மாதவி அவனை மீண்டும் தன்பால் அடைய விரும்பி எழுதிய பிரிவுத்துயரின் மிகுதியை உணர்த்தும் மடல் அது.

கோவலன் காவிரிப்பூம்பட்டினத்தை விட்டு நீங்கி மதுரைக்குச் செல்லும் வழியில் கோசிகமாணி தந்த மடல் எளிய பனை ஓலையில் வரைந்த மடல்; அது தன்னலமற்ற துறவு மனப்பான்மைக் கொண்ட மடல்.

ஓலையின் செய்தி இதுதான்:

அடிகள் முன்னர் யான் அடி வீழ்ந்தேன்;
வடியாக் கிளவி மனக்கொளல் வேண்டும்;
குரவர்பணி அன்றியும் குலப்பிறப்பு ஆட்டியோடு
இரவிடைக்கழிதற்கு என்பிழைப்பு அறியாது
கையறு நெஞ்சம் கடியல் வேண்டும்;
பொய்தீர் காட்சிப் புரையோய் போற்றி!"[25]

இந்த ஓலை மாதவியின் மாண்பை - அவள் வாழ்வியல் மாற்றத்தை உணர்த்துகிறது.

பிற்கால நாடகங்களிலும் கடிதங்கள் இடம்பெறுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்களுள் ஒன்றாகிய

---

24. இளங்கோவடிகள், சிலப்பதிகாரம், வேனிற்காதை, வரிகள்: 56-63.

25. இளங்கோவடிகள், சிலப்பதிகாரம், புறஞ்சேரி இறுத்தகாதை: வரிகள்:87-92.

'அபிமன்யு சுந்தரி'. அபிமன்யுவுக்கு அவன் காதலி சுந்தரி எழுதிய லிகிதம் வருமாறு:

அத்தை மகனே அருமை மணவாளா
சித்தமகிழ்ந்து பதம் சேவித்தேன்-இத்தினத்தில்
சிங்கத்திரையைச் சிறுநாய்க் கிடுவதுபோல்
இங்குள்ளா ரெண்ணிநின்றா ரேழைநான்-பங்கக்
குருட்டுக் கண்ணன்பேரன் கோபன் சண்டாளன்
திருட்டுத் தனமுடையதீயன்-மருட்டும்
மதியுடைய லக்கணனை மாலையிட்டு வாழ
விதியிதுவோ வேறொன்றும் விள்ளேன்-ததியே
திருமுகம் நான் காணேனேல் செத்து மடிவேன்
வருவீர் மனமகிழ்வாய்[26]

இவ்வாறு கடிதங்கள் மூலம் கதை நிகழ உதவும் காட்சிகளைக் கொண்ட நாடகங்கள் பல உள்ளன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், 'சீமந்தனி', 'கோவலன் சரித்திரம்', 'ஞானசௌந்தரி', 'லலிதாங்கி', 'பவளக்கொடி சரித்திரம்', 'அல்லி சரித்திரம்', ஆகிய பிற நாடகங்களிலும் சீட்டுக்கவிதைகளைப் புகுத்தியுள்ளார்.

ஆங்கில நாடக ஆசிரியர் சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் சிலவற்றிலும் கடிதம் இடம்பெறுகிறது. உலகமக்கள் வாழ்வில் கடிதம் வரைதல் இன்றியமையாத தேவையாதலால், இத்தகைய வாழ்வியல் மரபு நாடகத்திலும் இயல்பாக அமைகிறது.

புராணநாடகங்களில் வாழ்வியல் மரபுகள்

புராணநாடகங்களில் அற்புதங்கள் நம்புதற்கு இயலாதனவாக உள்ளன. அவை, மக்கள் உள்ளங்களில் ஆர்வத்தை மிகுதிப்படுத்துவதையும், மனிதர்களைவிட, கடவுளர்களும் தேவர்களும் அரக்கர்களும் அற்புத ஆற்றல்கள் நிறைந்தவர்கள் என்பதையும், தீமை புரிபவர்கள் கடவுளர்களால் அழிக்கப்பெறுவர் என்பதையும் அறிவிப்பனவாக உள்ளன. இவை அனைத்தும் நம் முன்னோர்களின் கற்பனைத்திறனைக் காட்டுகின்றன; நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றன. எனினும், வாழ்க்கையோடு பொருந்தக் கூடிய வாழ்வியல் மரபுகளைக் கொண்ட நாடகங்கள் காண்போரின் இதயங்களைத் தொட்டுப் பண்பாட்டை உயர்த்தும் என்பது உண்மை. ஆயினும், புராண நாடகங்கள் சில குறிக்கோள்களை மையமாகக் கொண்டு இயற்றப்பெற்றுள்ளன. அவற்றுள்ளும் அற்புதங்களுக்கிடையிலும் திறன் மிக்க நாடக ஆசிரியர்கள் சிலரால் வாழ்வியல் மரபுக்கு ஒட்டிய காட்சிகள் அமைக்கப் பெற்று உலகியலுக்குப் பொருந்தும் திருப்பங்கள் அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாகச் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' என்னும் நாடகத்தில் பத்தாம் காட்சியில் வாழ்வியல் மரபுக்கு நாடகம் இசைந்து

26. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 'அபிமன்யு சுந்தரி' நாடகம், ப.22.

வரும் பான்மையில் மற்ற நாடக ஆசிரியர்கள் எவரும் செய்யாத மாற்றத்தை அந்நாடகத்துள் செய்துள்ளார்

சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம்: காட்சி 10

நாரதர்: பிதா! சாவித்திரி மாது மஹாபதிவிரதை, அவள் கணவனுக்கு இன்றோடு ஆயுள் நாள் முடிவடைவதைக் குறித்துக் காட்டில் கதறிக் கொண்டிருக்கிறாள். ஆகையால், சத்தியவானென்னும் அவள் பதிக்கு ஆயுள் நீடிக்குமாறு தாங்கள் அநுக்கிரகஞ் செய்யப் பிரார்த்திக்கிறேன்.

பிரமா: நாரத! நீ சொல்லுவது நியாயமாகவில்லை. அவரவர் முன் ஜென்ம புண்ணிய பாவவினைக்குத் தக்கப்படி நான் சிருஷ்டிக்கும்போதே எனது பிர்மதண்டம் அவர்கள் சிரசிலே நடைபெற வேண்டிய போகபாக்கியங்களை எழுதிவிடும். அந்த விபரங்கள் அப் போதைக்கப்போது சித்திரகுப்தன் கணக்கேட்டில் பதிவாகிவிடும். பின்னர் அக்கணக்கின்படி முடிவுநாள் தெரிந்து எமதர்மன் லயத்தைச் செய்து புண்ணிய நிலைக்குச் சுவர்க்க பதவிகளையும், பாவநிலைக்கு ரௌரவாதி நரகங்களையும் கொடுப்பான். இது சாட்சாத் கைலையங்கிரிவாசன் நியதி; இட்ட கட்டளை. இக் கட்டளைக்கு மாறு செய்ய யாரால் முடியும்? நீயே ஆராய்ந்து சொல்லு!

நாரதர்: பிதா! அப்படியில்லை; தாங்கள் சாவித்திரியின் கற்புநிலையும், சத்தியவானின் உத்தம குணமும், நிலைநிற்கும் வண்ணங்கிருபை செய்ய வேண்டும்.

பிரமா: நல்லது! அப்படியே அநுக்கிரகிப்போம் நீ போய்வா! (நாரதர் போகிறார்)

பிரமா: ஹே கருணா!

கருணா:சுவாமி! என்னை அழைத்த கட்டளை என்ன?

பிரமா: ஹே கருணா! எமதர்மன் சத்தியவானுயிரை இன்று கவர்ந்து வைவசுதப்பட்டணம் நோக்கி நடப்பான். சாவித்திரி கணவனுயிரைத் தரவேண்டுமென்று எமன் பின் தொடருவாள். அப்போது அவனுக்குக் கோபம் உண்டாகாமல் கருணையாகிய உனது சொரூப சாந்தத்தை அவனுக்குண்டாக்கி அவள் மீது பச்சாத்தாபம் அடையும்படி நடந்து கொள்வாயாக!

கருணா: அப்படியே சுவாமி

இக்காட்சியை அமைத்து, இதில் பிரமாவின் ஆணைப்படி கருணா என்பவள் எமனிடம் கருணை உருவாக்கியதனால் தான், எமனைப் பின்பற்றித் தொடரும் சாவித்திரிக்கு அவள் கேட்ட வரங்கள் மூலம் சத்தியவான் பெற்றோர்களுக்குக் கண்ணொளி வழங்குதல், நாட்டைப்

பகைவனிடமிருந்து பெற அருளல், தந்தைக்கு மைந்தர் அளித்தல், ஆகியவற்றை நிறைவேற்றுகிறான். இறுதியில் கருணாவின் தாக்கத்தால், எமன் ஆராயாமல் கணவனை இழந்த சாவித்திரிக்கு அவள் கேட்டபடி, "பாலுன்னிடம் ஜெனிக்க ஆசிதந்தேனினியகல்" என்று கூறிக் குழந்தை வரமும் அளித்து விடுகிறான். மறுக்க முடியாதபடி சத்தியவான் உயிரையும் மீண்டும் அளிக்கும் நிலை ஏற்படுகிறது.

'கருணா' என்பது கற்பனைப் பாத்திரமாயினும், அந்நாடகமே புராணம் பற்றியது எனினும், நம்பமுடியாத கதையிலும் நம்பத்தக்க நிகழ்ச்சியைப் புகுத்தியதன் மூலம் வாழ்வியல் மரபு பின்பற்றப் பட்டுள்ளது.

'பிரஹலாதா' என்னும் நாடகத்திலும் வாழ்வியலுக்குப் பொருந்தும் பான்மையில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஏழாவது காட்சியில் ஓர் அரிய நிகழ்ச்சியைப் புகுத்தியுள்ளார். இரணியன் மனைவி கற்பத்தில் இருக்கும் குழந்தைக்கு,

> உத்தமலீ லாவதிகற் பத்திலிருக்குஞ்சிசுவே
> உண்மைஞான மோதுகிறேன் கேள்கேள்கேள்!

என்று கூறியவாறு,

> அரிஓம் நாராயணநம
> அனுதின மோதிற்றுன்ப மணுகாதே வென்று யொன்று
> அலைசா கரவா லிலைமீ தழகா
> யற்புத நித்திரை புரிவான்
> பொற்பத சித்தி தருவான் (காட்சி 7)

என்று உபதேசம் செய்தருள்கிறார். கர்ப்பத்தில் குழந்தை இருக்கும்போது கற்பிக்கும் கல்வி அப்படியே பதியும் என்பது இன்றைய அறிவியலாரின் கருத்தாகவும் உள்ளது என்பது எண்ணத்தக்கது. அந்த வகையில், 'பிரஹலாதன்' நாடகம் வளரவும் பிரஹலாதன் பண்பு உருப்பெறவும் இத்தகைய உத்தி வாழ்வியல் மரபு மலர உதவுகிறது.

நடிப்பு

கதை மாந்தர்களாக நடிப்பவர்கள் உலகியலைச் சார்ந்து மெய்ப்பாடுகளை இயல்பாக வெளிப்படுத்தவேண்டும். பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற உரையாடல்களும் அமையவேண்டும். கற்றவர், படிப்பில்லாதவர், குறிப்பிட்ட தொழிலைச் சார்ந்தவர், உயர் பதவியில் இருப்பவர், மன்னர், பத்தினி, வித்தை கற்பிக்கும் குரு முதலிய பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப உரையாடல்களை அமைத்தல் நாடக ஆசிரியர் கடமை; அதற்குரிய கற்பனையாற்றலும் உலக நடப்பைக் கூர்ந்து பார்க்கும் பட்டறிவும் நாடக ஆசிரியருக்கு வேண்டும். நடிகருக்கும் இந்தக் கற்பனையறிவும் இன்னின்னவாறு பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப நடிப்பதற்குரிய பயிற்சியும் இருத்தல் வேண்டும். நகைச்சுவை, அழுகை, ஏமாற்றம் முதலிய உணர்ச்சிகளைத் தங்கள் நடிப்பின் வாயிலாக மக்களிடம் வெளிப்படுத்தி அவர்களும் அவ்வுணர்வுகளைப் பெறும் வகையில் நடிக்கும் திறன் பெற வேண்டும்.

உரையாடல்களைத் தக்க முறையில் ஒலித்துப் பேசவேண்டும். மெய்ப்பாட்டுக்குரிய சுவைகள் குன்றாமல் நடிக்க வேண்டும்.

பேசாமலேயே கூட முகபாவங்களை உரிய முறையில் வெளிப் படுத்துவதன் மூலம் பாத்திரத்தின் நோக்கத்தை உணர்த்தலாம்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் ஒன்பதாம் காட்சியில் வைவசுத பட்டணத்தில் எமன் வருகையின்போது அமைத்துள்ள முதல் பாடலே நாடகம் காண்போரை நடுங்க வைக்கும் தன்மையது. முதலில் சுவாமிகளே எமன் வேடம் தாங்கி நடித்துள்ளார். அவருடைய எடுப்பான தோற்றமும், கரிய உருவமும், மிடுக்கான பேச்சும், துடிப்பான நடிப்பும், சிவந்த கண்களும் நாடகம் காண்போரைக் கதிகலங்க வைக்குமாம்.

எமனுக்குரிய பாடல் வருமாறு: (சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம்)

விண்டமுமண்டலமு மெண்டிசை அடங்கலும்
விளங்கு நீதிமார்க்க மடுப்பேன் நல்ல
வேதவிதிப்படிதானே நடப்போரை
மேலுலகம் விடுப்பேன் நெறி
விட்டதுஷ்டர்களைக் கட்டி வந்துநர
கத்தினிலே விடுப்பேன் உயிர்
வேதனைமிகவுங் கொடுப்பேன் துண்டாய்
வெட்டிவெட்டியுடல் கெடுப்பேன் இன்னும்
மேலும்மேலும் பாவிகளைக் காணக்கோபமாகி வெவ்வே
றாக்கினைகள் செய்யத் தொடுப்பேன் உயர் (விண்ட)
(காட்சி 9)

சங்கரதாசரின் 'லவகுச' நாடகத்தில் ஆறாம் காட்சியில், சலவைத் தொழிலாளி சுப்பன் என்பவன் பேசுவதாக அமைந்துள்ள உரையாடல், கல்லாதப் பாமரமக்கள் பேசும் பேச்சு மொழியில் வாழ்வியலுக்கு ஏற்றதாக அமைந்துள்ளது:

"இந்தக்கழுதெ போனா ----- ஆயிரங்கழுதெய நான் சந்தையிலே கல்யாணம் பண்ணிக்கிறேன். கூரெ மேலே நாலு சோத்தை விட்டெறிஞ்சா ஆயிரம் காவம் வந்து திண்ணுட்டுப் போவுது".

இந்த உரையாடல் சலவைத் தொழிலாளியின் சூழலுக்கு ஏற்றதாக அமைந்துள்ளது.

'லவகுச' நாடகத்தில் 12ஆம் காட்சியில் வால்மீகி முனிவர் லவனுக்கும் குசனுக்கும் வில்வித்தை கற்பிக்கும் முறை சங்கரதாசரால் நன்கு விளக்கப்படுகிறது. அதற்கு நாடகாசிரியர் வில்வித்தையைப் பற்றிய சில செய்திகளை அறிந்தவராக இருந்தால்தான் ஏற்ற உரையாடல்களை எழுத முடியும்.

எடுத்துக்காட்டு

வால்மீகி: லவனே! நீ மண்டல நிலையைப் பற்றிச் சொல்லு

லவன்: குருமகராஜ்! இரு கால்களையும் மண்டலித்து, இரு குதிக்கால்களிலும் பிரஷ்டபாகம்பட இருந்து அம்பு தொடுப்பது மண்டல நிலையாகும்.

வால்மீகி: ஏதோ செய்கையில் காட்டு!

லவன்: இதோ (செய்து காட்டல்)

வால்மீகி: குசனே! நீ பிரதியாலிட நிலையைப் பற்றிச் சொல்லு!

குசன்: குருமகாராஜ்! வலது காலை முன்னூன்றி இடது காலை மண்டலித்து, பிரஷ்டபாகம் படயிருந்து அம்பு தொடுப்பதே பிரதியாலிட நிலையாகும்.

இவ்வாறு கற்பிக்கும் கல்வி நாடகக்காட்சியாயினும் அது பொய்யாக இருத்தல் கூடாது; உண்மையான கல்வியாக இருக்க வேண்டும்.

சங்கரதாசர் புராண இதிகாச நாடகங்களை எழுதினாலும் வாழ்வியல் மரபு மீறாதவர் என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாகப் பாடல்களையும் உரைநடை உரையாடல்களையும் அமைத்தார். 'கர்விபார்ஸ்' என்னும் நாடகத்தை ஓரங்கநாடக அமைப்பில், அடங்காப் பிடாரியான மனைவி இறுதியில் திருந்துவதாக வாழ்வியலோடு பொருந்த மிகச் சிறந்த நகைச்சுவை நாடகமாக இயற்றியுள்ளார். அந்நாடகமே வாழ்வியல்மரபு பொருந்திய முதல் தமிழ் ஓரங்க நாடகம்.

நகைச்சுவை

நாடகத்தில் நகைச்சுவை ஆங்காங்கு இடம்பெறல் நாடகம் காண்போர்க்குச் சுவை பயக்கும்; நகைச்சுவை கதைச்சூழலுக்குப் பொருத்தமாக அமைய வேண்டும். துன்பமான நிகழ்ச்சி இடம்பெறும் காட்சியில் நகைச்சுவையைத் திணிக்கக்கூடாது; நாடகக்கட்டுப்பாடு குலைந்து விடும்; உலகியல் வாழ்க்கைக்கு அது பொருந்தாமல் போகும்.

நகைச்சுவைக்கு எனத் தனியாகப் பாத்திரங்கள் அமைக்கலாம். ஆனால், நாடகக்கதைக்குத் தொடர்பில்லாமல் நகைச்சுவைக் காட்சிகள் அமைதல் கூடாது.

ஊனமுற்றோரை நையாண்டி செய்தல், உடல் உறுப்புக்களின் அழகின்மையைச் சுட்டிக்காட்டி, நையாண்டி செய்தலும், கூறக்கூடாத இழிவான சொற்களைப் பேசுவதும் இழிவான நகைச்சுவை மட்டுமன்று அவை கேலிக்கூத்தானவை எனலாம்.

நகைச்சுவை உரையாடலில் சமயத்தையோ இனத்தையோ அன்றித் தனிமனிதரையோ இழிவு படுத்துதல் கூடாது.

நடிப்பைப் பார்த்தும் உரையாடலைக் கேட்டும் நாடகம் காண்போர் மனத்திற்குள் மகிழ்ச்சியடைய வேண்டும்; வாய்விட்டும் சிரிக்கலாம். கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் தமிழ்நாடக உலகில் மட்டுமல்லாமல் உலக நாடக வரலாற்றில் குறிக்கோளுடன் சிந்தித்துச் சிரிக்க வைத்த உயரிய நகைச்சுவை மேதை எனலாம். அவருடைய நகைச்சுவை நடிப்பை வேறு எவருடனும் ஒப்பிட இயலாது.

அவருக்குப்பிறகு திரு எம்.கே. தங்கவேல், திரு. கே. சாரங்கபாணி, ஆகியோர் சிறந்த நகைச்சுவை நடிகர்களாகத் திகழ்ந்தனர். இன்று வாழும் நடிகர்களுள் திரு. நாகேஷ் அவர்களைச் சிறந்த நகைச்சுவை நடிகர் எனக் கூறுதல் தகும். இவர்கள் அனைவரும் நாடகங்களில் வாழ்வியல் மரபினைப் பின்பற்றியவர்கள். வாழ்வியலைக் கருதாமல் மிகையாக நடித்தால் அது பைத்தியம் பிடித்தோர் செயலாகவே தோற்றும்.

நாடகத்தந்தை பம்மல் சம்பந்தனாரின் 'சபாபதி' என்னும் நாடகம் இயல்பான வாழ்வியல் மரபை ஒட்டிய மிகச் சிறந்த நாடகம் எனலாம். இந்நாடகம் திரைப்படமானபோது நடித்த அனைவரும் மிகை இல்லாமல் உலகியலோடு பொருந்தும் பான்மையில் நடித்தனர். மற்றும், 'சந்திரஹரி' என்னும் நகைச்சுவை நாடகம் திரைப்படமாக உருப்பெற்ற போது கலைவாணர் என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் அவர்களுடைய நடிப்பு மிகச்சிறந்த நகைச்சுவை உணர்வை ஊட்டியது.

நாடகம் சிறந்த கதையமைப்புடன் குறிக்கோளுடன் அமைந்தால், அதில் இடம்பெறும் நகைச்சுவைக் காட்சிகளுக்கும் மதிப்பேற்படும்.

பால்உணர்ச்சி ஊட்டக்கூடிய நகைச்சுவைப் பகுதி நாடகத்தில் அமைந்தால் நாடகத்தின் பெருமையே பாழாகிவிடும்.

நாடகச்சுவையை உயர்த்துவதற்கு நகைச்சுவைத் துணை நிற்கவேண்டும். பாமர மக்களுக்கும் படிப்பினையாகச் சிரிப்புக்கிடையே சிந்திக்கவும் வைக்க வேண்டும்.

எடுத்துக்காட்டு

'சபாபதி' நாடகத்தில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஒரு உணவுவிடுதி பற்றிய காட்சியை அமைத்துள்ளார். அதில் உயர்ந்த சாதியினர் உணவு அருந்தும் இடம் தனியாக அமைந்துள்ளது. அதைக் குறிக்கும் பெயர்ப் பலகையில், 'பிராமணர்' என்னும் சொல் மேற்புறமும், 'கள் சாப்பிடும் இடம்' என்னும் தொடர் அதற்குக் கீழும் எழுதப்பட்டுள்ளது. அப்பெயர்ப்பலகையைக் கண்ணுறும் நாடகச்சுவைஞர்கள் சிரிக்காமல் இருக்க முடியாது. இது சிரிப்புக்காக மட்டும் அமைந்த காட்சி அன்று; "சாதி வேற்றுமை கூடாது; அனைவரும் பிறப்பால் சமம்" என்னும் உயரிய சிந்தனையைத் தூண்டவும் அமைந்தது எனலாம்.

இன்று திரு. சோ, திரு. மௌலி முதலிய நகைச்சுவை நாடக ஆசிரியர்கள் தமிழ் நாடக வாழ்வியல் மரபுக்குச் சிறந்த தொண்டாற்றி

வருகின்றனர். மற்றும் சிலர் பால்உணர்ச்சி மிக்க இருபொருள் நகைச்சுவை உரையாடல்களை அமைத்து நாடக மரபையும் வாழ்வியல் மரபையும் சீரழித்து வருகின்றனர். திரைப் படங்களும் நாடகங்களின் தொடர்ச்சியே; தொலைக்காட்சித் தொடர் நாடகங்களும் நாடகத்தின் வளர்ச்சியே!

தொழிற்நுட்பம் பெருகியுள்ள இக்காலத்தில் தொலைக்காட்சி வாயிலாக நாடகங்களை உலக மக்கள் பலநாடுகளில் கண்டு வரும் வாய்ப்பைப் பெற்றுள்ளனர். எனவே, பணம் ஈட்டுவதற்காக விளம்பரங்களின் வாயிலாக ஆண்டுக்கணக்கில் தொடர் நாடகங்களை நீட்டிக்கும்போது அதன்சுவை குன்றுகிறது. எந்த நாடகமாக இருந்தாலும் அளவுடன் அமைதல் நலம்.

புராண நாடகங்களாயினும் அவற்றில் ஏற்ற நகைச்சுவைக் காட்சிகளைப்புகுத்தி அறக்கருத்துக்களையும் வாழ்க்கைக்கு வழிகாட்டும் தொன்மையான முன்னோர்களின் வாழ்வியல் முறைகளையும் தெரிவிக்கலாம். மக்கள் எதுபொய்? எது உண்மை? என்பவற்றை உணர்ந்தே உள்ளனர். ஆத்திகரும் நாத்திகரும் விரும்பத்தக்க வகையில் புராண நாடகக்கதைகளைச் சிறந்த உரையாடல்களுடனும் கோட்பாடுகளுடனும் அரங்கேற்றல் நல்லதே! அற்புதம் நிறைந்த கற்பனை மிக்க நாடகங்கள் நிறைவேறாத ஆசைகளின் வெளிப்பாடு என்றே கருதத்தோன்றுகிறது. படைக்கப்பட்ட முன்னோர்களின் புராண நாடகங்களையும் வரலாற்று நாடகங்களையும் காப்பிய நாடகங்களையும் இதிகாச நாடகங்களையும் போற்றிக் காத்தல் நம் கடமையாகும். தனிப்பட்ட விருப்பு அல்லது வெறுப்பின் காரணமாகப் பழையனவற்றை அவற்றின் இயற்கை இறந்த தன்மைக்காகப் புறக்கணித்தல் கூடாது.

பழம்பெருமைகளையும் முன்னோர்களின் அரியகற்பனைகளையும் வரலாறுகளையுற் உயரிய குறிக்கோளையும் அறிய அவை உதவுகின்றன. அவற்றிலுள்ள குறைபாடுகளையும் உணர்ந்து, இன்றைய நிலையில் நாடகமரபும் வாழ்வியல் மரபும் புணர்ந்த பீடு மிக்க நாடகங்களைப் படைத்தலும் அரங்கேற்றுதலும் நம் கடமையாகும்.

முன்னோடிகளைப் போற்றுவோம்

நாடகமரபில் ஊறி வாழ்வியல் மரபில் செழித்த நாடக ஆசிரியர்களும் நாடகக் கலைஞர்களும் பெரிதும் நாடகத் தலைமையாசிரியர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் அவர்களாலும் நாடகத்தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களாலும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் உருவாயினர்.

முத்துசாமிக் கவிராயர், ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை, மதுரை பாஸ்கரதாஸ், குற்றாலலிங்கம் பிள்ளை, கந்தசாமி முதலியார், தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப்பாவலர், கலைஞர் தி.க.சண்முகம் முதலியோர் புராண நாடகங்களுடன் வாழ்வியல் மரபுமிக்க நாடகங்களையும் இயற்றித் தமிழுக்கு ஆக்கம் தந்துள்ளனர்.

திரு. நாரணதுரைக்கண்ணன், திரு. அழகிரிசாமி, திரு. கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, திரு. எஸ்.டி. சுந்தரம், பேராசிரியர் முனைவர் மு.வரதராசனார், முனைவர் வ.சுப. மாணிக்கம், திரு. வழித்துணைவன், திரு. மெரினா முதலிய அறிஞர்களும் நாடகாசிரியர்களும் வாழ்வியல் நாடகங்களைப் புனைந்துள்ளனர்.

நாடக மரபும் வாழ்வியல் மரபும் மிக உலகியல் பிறழாத சிறந்த நாடகங்களை அறிஞர் அண்ணா அவர்கள் இயற்றித் தமிழ் நாடக உலகின் தடத்தையே மாற்றியுள்ளார். அவரைப் பின்பற்றி அவருடைய வாழ்வியல் மரபை முழுதும் நாடகங்களுள் உருவாக்கிய பெருமைக்குரியவர் கலைஞர் மு. கருணாநிதி அவர்கள் ஆவார். சமய வெறியும் சாதி வெறியும் நீங்கத் தந்தை பெரியார் கோட்பாட்டை நாடகங்களுள் புகுத்தியவர்கள் என அவர்களைத் தமிழ்நாடக உலகம் போற்றக் கடமைப் பட்டுள்ளது.

மற்றும் பழம்பெரும் நாடக நடிகர்களாகிய நவாப் இராசமாணிக்கம் பிள்ளை, கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன், நடிகவேள் எம்.ஆர். இராதா, நடிகமணி டி. நாராயணசாமி, மக்கள் திலகம் முன்னாள் தமிழக முதல்வர் எம்.ஜி.ஆர், திரு. மனோகர், பலவிருதுகள் பெற்றுள்ள நடிகர் திலகம் சிவாஜி கணேசன், திரு வி. கோபாலகிருஷ்ணன், திரு. சகஸ்ரநாமம் முதலிய நாடகக்கலைஞர்கள் காத்த நாடக மரபு வாழ்வியல் மரபுக்கு மெரு கூட்டுவதாகும்.

தமிழ் நாடகத்தில் இசை

கே.ஏ. குணசேகரன்

இயல், இசை, நாடகம் எனும் பிரிவில் நாடகம் என்பது தமிழர் மரபில் நாட்டியத்தையே முன் குறித்துள்ளது. கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிவாக்கில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் காலத்தில் மேலை நாட்டார் குறித்துள்ள 'நாடகம்' எனும் பொருள்படும் படி வளரத் தொடங்கியது. நாட்டியம் எனும் தன்மையிலிருந்து வளர்ந்து அரங்கு நடிப்பு, வசனம், பாத்திரம், ஆடல் பாடல், உரை, ஒப்பனை, இசை, இசைக்கருவி, நேரம், காலம் (TIME & SPACE) இயக்கம், பிரதி, மேடைப்பிரதி, ஒலி-ஒளி, பார்வையாளர், அரங்கியல் தொழில் நுட்பங்கள் எனும்படியான தன்மைகளுடன் 'நாடகம்' (DRAMA) உருப்பெற்றுள்ளது. தமிழ் நாடகத்தின் இசை அன்று, தமிழ் நாடகத்தின் இசை இன்று எனும் முறைமையில் இங்கு ஆய்வு மேற்கொள்ளலாம். கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் துவங்கிய தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகம் வரை அன்று என்றும், அதன் பிந்தைய கால நாடகங்களை இன்று என்றும் எல்லைப்படுத்தி இக்கட்டுரை அமைகிறது. கால வரிசைப்படி எடுத்துக்காட்டுகள் அமையாது. பலராலும் அறியப்பட்டு மக்களிடம் செல்வாக்குப் பெற்ற பாடல்களை ஆங்காங்கு எடுத்துக்காட்டித் தமிழ் நாடகத்தின் இசையை அடையாளப் படுத்துவது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாக அமைகிறது.

தமிழ்நாடக இசை

நாடகம் என்ற சொல் நாட்டியத்தை மட்டுமே குறித்து அமைந்தது. நாட்டியம் என்பதற்கு நாடகம் என்றே பொருள் கொள்வர்.

நடனமாகிய நிருத்தமும், அபிநயக் கலையால் கதையை (அல்லது கருத்துக்களை) வெளிப்படுத்தும் நாட்டியமும் கலந்து நிகழும் கலை நிருத்தியம். பாட்டின் பொருளுக்கேற்ப அபிநய கைகளை இயக்கிய வண்ணம், பாதங்களும் தாளத்திற்கேற்ப இயங்குவது இதன் இயல்பாகும். பல 'நடன நாடகங்கள்' இன்று வழக்கில் தவறாக 'நாட்டிய நாடகம்' என்று அழைக்கப்படுகின்றன. இவை 'நிருத்திய நாடகங்கள்' என்று தான் அழைக்கப்பட வேண்டும். ஏனென்றால் 'நாட்டியம்' என்ற சொல்லுக்கே 'நாடகம்' என்றுதான் பொருள்[1] நாட்டியமே நாடகம் எனத் தமிழ் மரபில் தமிழரும் கருத்துக் கொள்வர்.

கதை தழுவிய பாடல்களுக்கு நாட்டியம் செய்தல், தனிப் பாடல்களுக்கு நாட்டியம் செய்தல் எனும் படியான இருபிரிவுகளை நாட்டியம் என்பது கொண்டிருந்தது. கானல்வரி ஆற்றுவரி பாடுவதற்கென்றே பல கலைஞர்கள் அன்று இருந்துள்ளனர். பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் சுட்டும் குன்றக் குரவை. ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகியவை ஆட்டத்திற்கேற்ற பாடல்கள் கொண்டவையாகும். அதாவது நாட்டியம் செய்வதற்காகவே எழுதப்பட்டவை என அறிகிறோம். வசன மற்ற தேவாரப் பண்கள் போல இசை வகைகளை நாட்டியம் செய்வதற்கான பாடல்கள் கொண்டிருந்தன. கி.பி. 15, 16 காலங்கள் வரை நாட்டியம் என்பது வேத்தியல் அரங்கிலும், பொதுமக்கள் அரங்கிலும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. கீர்த்தனை வடிவம், பள்ளு, நொண்டி நாடகம், குறவஞ்சி நாடகம், குளுவ நாடகம் என வளர வளர மக்கள் இசை அதாவது மண்ணின் இசை வகைகளான நாட்டுப்புற இசை வகைகள் செல்வாக்குடன் நாட்டியப் பாடல்களில் இடம்பெறத் தொடங்கின.

கி.பி. 2 ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்ததாக நாட்டிய சாஸ்திரம் மார்க்க, தேசி என்ற இருவகையான நாடக மரபுகளைப் பற்றிக் கூறுகின்றது. இரண்டும் இக்காலக் கட்டத்தில் இந்திய உபகண்டத்தில் வழக்கிலிருந்த நாடக மரபுகள் ஆகும். மார்க்கம் உயர் செந்நெறி நாடக மரபு. தேசி அவ்வத்தேசங்கட்குச் சிறப்பாக உரிய நாடக மரபு. தேசி இடத்துக்கு இடம் மாறுபட்டது.[2]

மார்க்கம் - செவ்வியல் (CLASSICAL)
தேசி - நாட்டுப்புறவியல் (FOLK)

இருவகைத்தான ஆட்டங்களிலும், கூத்துக்களிலும் அதாவது நாடகங்களிலும், காட்சிகளுக்கேற்ப, கதைப்போக்குகளுக்கேற்ப, உணர்ச்சி மோதல்களுக்கேற்ப, பார்வையாளர்களின் இரசனை முறைகளுக்கேற்ப இசைவகைகள் அடிநிலைகளாக விளங்கின. தென்னகச் செவ்விசை, தமிழிசை, இந்துஸ்தானி இசை, நாட்டுப்புற இசை வகைகள் எனப்பலவுண்டு.

---

1. பரதக்கலை (கோட்பாடு), பத்மா சுப்ரமணியம், வானதிப்பதிப்பகம் 3 ஆம் ஆண்டு பதிப்பு, 1996, ப.4
2. பழையதும், புதியதும், கலாநிதி சி. மௌனகுரு (1992 விபுலம் பதிப்பகம், மட்டக்களப்பு) ப. 8.

நாட்டிய இசை துரித நடை, அமைதி நடை என மாறி மாறி ஒரு பாடலில் இடம் பெறுவது இயல்பு. ஜதி எனும் சொற்கட்டு என்பது நாட்டிய இசை வகைகளில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. நாட்டியப் பாடல் ஓரியல் தன்மையின்றிப் பல வகைத்தான நடைகளில் அமைவது இயல்பு.

-திஸ்ர நடை - தகிட

-சதுஸ்ர நடை - தகதிமி

-கண்ட நடை - தகதகிட

-மிஸ்ர நடை - தகிட தக தமி

-சங்கீர்ண நடை - தக திமி தக தகிட

ஜதி எனும் சொற்கட்டு 'திமிகிட ததிங்கின தோம்' எனும் படி அமைவது. ஆட்டத்திற்கேற்ப பாடலிசை அமையும். திருஞானசம்பந்தத்தின் தேவாரப் பாடல்கள் பலநாட்டியத்திற்கான பாடல் இசைப்பாங்கு கொண்டவையாகும். 'பதவர்ணம்' எனும் இசை நாட்டிய உரு வகையில் தாளக் கட்டுகள் மிகுதியாக அமையும். 'தில்லானா' என்பது விரைவுச் சொற்கட்டுக் கொண்டது. பதம் என்பது பாட்டும் அபிநயமும் இணைந்தது. ஜதிசுரம் என்பது சுரங்கள் மட்டும் தாளக்கட்டுடன் இடம்பெறுவது. சுரஜதி என்பது பாடலடிகள் தாளக்கட்டுப்பாடுகளுடன் உடையது. நாட்டிய இசை மேற்சொன்ன கூறுகளைக் கொண்டு விளங்குவது மரபு.

தஞ்சை நால்வர் எனும் சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு என்பவர்கள் நாட்டியத்திற் கென்றே உருப்படிகள் அமைத்துப் பாடியவர்கள் ஆவர். அருணாசலக் கவிராயர், முத்துத் தாண்டவர், மாரிமுத்தா பிள்ளை போன்றோர் பதங்கள் எழுதியவர்கள். மகாகவி பாரதியார், சுத்தானந்த பாரதியார் போன்றவர்கள் பின்னால் வந்த நாட்டியப் பாடல்கள் எழுதியவர்கள்.

அலைபாயுதே கண்ணா - ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பிரமணியம்

இடது பதம் தூக்கி - பாபநாசம் சிவம்

போன்றோர் நாட்டியத்திற்கேற்பப் பாடல்கள் செய்த வரிசையில் அடங்குவர்.

கர்நாடக இசை என்பது திராவிட மொழி பேசும் பகுதிகளில் விளங்கும் இசை என்றும், இந்துஸ்தானி இசை விளங்கும் பகுதி வடபகுதியான வடநாடு என்றும், இருபிரிவாக இசையை இந்தியாவில் பிரிப்பர். திராவிட இயக்கம், தமிழியக்கம் வளர்ந்து வரும்போது தமிழ் இசை தமிழ்ப்பண்களிலிருந்தும், தமிழ் மொழிப் பாடல்களிலிருந்தும் அடையாளம் காணத்தக்க வகையில் அடித்தளம் கொண்டு கர்நாடக இசையிலிருந்து பிரித்து வளர்க்க தமிழியக்கம் முனைந்தது. தமிழிசை இயக்கத்திற்குத் தனித்த வரலாறு எழுதப்பட வேண்டியுள்ளது.

முல்லையப்பன் - மோகனம்
காந்தார பஞ்சமம் - பூபாளம்
செந்துருத்தி - மத்யமாவதி

என தமிழிசைக் கர்நாடக இசையிலிருந்து தனித்த பெயருடன் விளங்குகிறது. குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி, தாரம், உழை என்பது சரிகமபதநி எனும் ஏழு (7) சுரங்கள் ஆகும். இசை குறித்த சர்ச்சைகள் இசை வகைகளுள் இருப்பினும் பொதுவான தன்மைகளில் இசை, தாளம், பாடல் எனும் அடித்தளங்கள் நாட்டியத்திற்கு ஆதாரங்களாக அமைந்துள்ளன.

தென்னகச்செவ்விசை (கருநாடக இசை)
தமிழ்த் திருமுறைஇசை

என நாமறிந்துள்ள இசை வகைகள் தமிழ் நாடகங்களில் (நாட்டியம்) அமைந்திருந்தமைக் குறித்து அறிய முடிகிறது.

தென்னகச் செவ்விசை

தமிழ் மக்களால் சாஸ்திரிய இசை, கருநாடக இசை என இது அறியப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் மாதவியின் பதினொரு (11) ஆடல்வகைகளிலும், மாயோன், சிவன், ஆறுமுகன், சேயோன், அயிராணி எனும் தெய்வங்கள் தொடர்பு இருந்தன என உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிட அறிகிறோம். தென்னகச் செவ்விசை வடிவங்களின் தாக்கங்கள் பதினொரு ஆடல்களிலும் ஏற்பட்டன. நாட்டுப்புற இசைவடிவங்களும் பதினொரு ஆடல்களில் பயின்று வந்துள்ளமை குறித்துத் தனித்த நிலை ஆய்வுகள் தேவையாய் உள்ளன.

கீர்த்தனை நாடகங்களுள் ராமநாடகம், நந்தனார் அரிச்சந்திரா கீர்த்தனை நாடகம் புகழ்பெற்றவை. நாளைப் போவேனென்றாராம். அங்கே நாடும் பறையர்கள் ஓடிவந்து அண்ணே நீ போகாதே நமக்காண்டை - பொல்லாதவன் வேண்டிக் கொள்ளான் பார்ப்பாரச் சாதியுண்டே.[3]

கீர்த்தனை நாடகங்கள் 17ஆம் நூற்றாண்டில் உருவெடுத்தன. 1771 இல் இராம நாடகக் கீர்த்தனையில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் எனும் முறைமையிலான தரு எனும் கீர்த்தனைப் பாடல்கள் 167 இருந்தன.

"ஏன் பள்ளிக் கொண்டீரைய்யா" - அருணாசல கவிராயர் தன் கீர்த்தனை நாடகத்தில் எழுதியிருப்பதாகும்.

திருப்புன் கூர்ச்சிவலோகன் சேவடி கண்மிக நினைந்து
விரும்பினொடுந்தம் பணிகள் வேண்டுவன செய்வதற்கே
அருந்தியினாலொடு காதனூர் தனினின்றும்
வருத்த முறுங் காதலினால் வந்தவ்வூர் மருங்கணைந்தார்

---

3. திருநாளைப்போவார் எனும் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை, ப 32

கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பெரியபுராண பாடல் தாக்கத்தில் புனையப்பட்ட நாடகத்துள் இடம்பெறும் இச்செய்யுள் விருத்தம் எனும் தொகையறா ஆகும். நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை நாடகத்தில் இடம்பெறும் இந்த நாடகம் பாடல் பாடுவோர் விரும்பும் முறையான இசையில் இசைக்கத் தக்கவாறு தொகையறா (விருத்தம்) எனும் வடிவில் உள்ளது.

காயாத கானகத்தே நின்றுலாவும்
நற்காரிகையே
மேயாத மான் புள்ளி மேவாதமான்
மேவும் கானக மடைந்து
நறு சந்தனமும் புனுகும் கமழும்
களபங்கணிந்து சுணங்கு படர்ந்த
புல் மேயாத மான்
தேனும் பாலும் தினை மாவும்
தின்பதல்லாம் ஒரு புல் ஒரு போதும்
மேயாத மான்
கானக் குறவர் கண்மணி எனவளர்
கானக் குயிலை நிகர் குரலுடையது - மேயாத

எனும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளது வள்ளித் திருமணம் எனும் நாடகத்தில் முருகன் வள்ளி தர்க்கப் பாடலில் இது அமைகிறது. பைரவி எனும் மெட்டில் அமைந்துள்ள இப்பாடல் தென்னகச் செவ்வியல் மெட்டில் அமைந்துள்ளதை அவதானிக்கலாம். ஜதிசுரம், துரித தாள நடை, கொண்டு நாட்டிய இசைக்கேற்ப பாடல் இசை அமைந்துள்ளமை இங்கு நோக்கத் தக்கது. தென்னகச் செவ்விசை மெட்டில் அமைந்துள்ள பாடல்கள் பல சுவாமிகள் நாடகங்களில் விளங்கினும் நாட்டுப்புற இசைவடிவங்களையும் சேர்த்துப் பயன்படுத்தியிருக்கும் விதம் தனித்த பார்வைக்குரியது.

யார் காணும் நீர் சிலை வேடரே - மானை
யார் புனத்தில் வந்து தேடுறீர்
நீர் கண்ட மானுக்குக்காலுண்டோ கையுண்டோ
நேருக்கு நேராக நீர்மொழிவ துண்டோ

எனும் முருகன் வள்ளி தர்க்கப் பாடலில் தென்னகச் செவ்விசை தக்கவாறு இடம் பெற்றுள்ளது.

தர்க்கம்

திருவாசகப் பாடலில், அச்சோ பதிகம் என்பதில் இடம்பெறும் பாடல். முதற் பாடல் இது. ஆரபி இராகத்தில் அமைந்தது.

முத்திநெறி அறியாத மூர்க்கரோடு முயல்வோனை
பக்தி நெறி அறிவித்துப் பழவினைகள் பாடும் வண்ணம்
சித்தமல மறுவித்து சிவமாக்கி எனையாண்ட
அத்தன் எனக் கருளியவார் ஆர் பெறுவார் அச்சோ வே

எனும் பாடல் அடியொட்டித் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தன் 'பவளக்கொடி' எனும் நாடகத்தில் அர்ச்சுனன் கண்ணனை எண்ணி அந்தப்புரத்தில் சென்றதும் பாடும் பாடலாக

மாதவனே மதிசூதா மாடுகள் பின் திரி நாதா
சீதரனே இவனோடு சேர மயலாதைனால்
காதல் மிக வென் ரூபம் கண்டவுடன் கொண்டிடவே
நீ தயவால் அருள் புரிவாய் நிதமும் உனைத் தொழுவேனே

என எழுதியிருப்பதையும் இசை அமைத்திருப்பதனையும் அறியலாம்.

தேவாரம் மூன்றாம் திருமுறை திருஞான சம்பந்தர் வீடலலை வாயிலாய் எனும் பாடல் திருவாய்ப் பதிப்பகம் தனில் கவுசிகம் எனும் பண்ணில் அதாவது பைரவி இராகத்தில் பாடியிருப்பார். தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தனது ஞான சௌந்தரி நாடகத்தில் ஞான சௌந்தரியைக் காணாது 'லேனாள்' இடம் அதாவது தன் இரண்டாவது மனைவியிடம் தர்மராஜன் கடிந்து கேட்டலின்போது சம்பந்தர் பாடலின் அடியொற்றிய இசையில் (பைரவி) அமைந்துள்ளார்.

இந்த மாதிரி யன்பு செய்திடில்
எங்கு சென்றிடுவாளடி
இல்லை இல்லை நீ வம்பு செய்தனை
என்ற வன்மை இந்நாளடி
சிந்தை வெம்புது கண் சிவந்து
சினம் புகுந்த துன்மேலடி
செப்பிடா யெனில் எட்டி ஒருதை
விட்டு வீழ்த்துவேன் நானடி

அன்றைய இசைவடிவம் இன்றைய நாடகத்தில் இடம் பெறுவதை அறிய முடிகிறது.

திரு அருட்பாவில் வள்ளலார் ,

கல்லார்க்கும் கற்றவர்க்கும்
களிப்பருளும் களிப்பே

எனப் பாடியுள்ளார். சுவாமிகள் இதே மெட்டில் ஒரு பாடல் ஞான சௌந்தரி எனும் நாடகத்தில் இடம்பெறச் செய்துள்ளார். ஞான சௌந்தரி இரு கைகளையும் இழந்து காட்டில் அலையும்போது எதிர்ப்படும் முனிவரை நோக்கிப் பாடுவதாக பாடல் இசை அமையும்.

மாதவஞ்செய் மாமுனியே வாரும் இரு
மைந்த ரோடு எனக்கும் ஆசி தாரும்
பாத வணக்கம் புரியப் பாவியெனக்கு
கையில்லை பதைக்கு தைய்யா ஆவி

அன்றும் இன்றும் தென்னகச் செவ்விசை வகைகளும் கீர்த்தனை இசை வகைகளும், தமிழிசை வடிவங்களும் நாடகங்களில் (நாட்டியங்களில்)

காலந்தோறும் இசை வடிவங்களாக இடம் பெற்றுள்ளமை அறியத் தக்கனவாகும்.

சைவக் குரவர் நால்வரான அப்பர், சுந்தரர், ஞானசம்பந்தர், மாணிக்கவாசகர் ஆகியோரினால் படைக்கப்பட்ட தேவாரம், திருவாசகம் போன்ற பன்னிரு திருமுறைகளில் காணப்படும் பண் முறையிலான இசை வகைகள் இங்குத் திருமுறை இசை எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. தமிழ்ப் பண்கள் வழி நின்று இசை கொள்ளும் முறைமைகளைத் திருமுறை இசை அல்லது தமிழிசை என்றும் மனங்கொள்ள முடியும்.

எழுசீர்க்கழி நெடிலடியாசிரியப்பா வடிவில்[4] எழுதி இசையமைத்துள்ள சுவாமிகள் நாடகப் பாடல் ஒன்று

ஆலோ மென்னு குரல்காட்டி வீசும் இந்த
அருப்புனத்தோ

இவ்வாறு அமைகிறது. பண் சுமந்த பாடல்கள் தமிழிசைப் பாடல்கள் எனும் பொருள் கொள்வோமெனில் வைணவ சமயத்தார் பாசுரங்கள் திருப்பாவை போன்றவை தமிழிசையில் அடங்கும்.

நாடகங்களில் நாட்டுப்புற இசை

நாட்டுப்புற ஆட்டங்களில் கூத்துக்களில், நாடகங்களில் தெம்மாங்கு இசைவகை, சிந்து இசைவகை, நையாண்டி இசைவகை, ஒப்பாரி, தாலாட்டு மலையின மக்கள் குறித்த குறத்தி ஆட்டத்தில் (குறவன், குறத்தி ஆட்டம்) மலையின மக்கள் இசைவகைகள் இடம்பெற்றன. இன்றும் இடம்பெற்று நிகழக் காண முடிகிறது.[5]

சிந்து இசைவகை

நொண்டிச் சிந்து, கும்மிச்சிந்து, வளையல் சிந்து, வழிநடைச் சிந்து, காவடிச் சிந்து எனப் பலவகை சிந்து இசைப் பாடல்கள் இருப்பினும் தென்னகச் செவ்விசைப் பாடல்களில் காவடிச் சிந்தும், நொண்டிச் சிந்தும், பரவலாக இடம்பெறக் காணமுடிகிறது.

கோவலன் நாடகத்தில் - நொண்டிச் சிந்து இசையில் -

யாதவர் குலத் துதித்து வந்த
ஆட்டிடைய அம்மையே நீர்
கேட்டிடச் சொல்வேன்

இடம் பெற்றிருப்பதைக் காண முடியும்.

---

4. இருசீரடி - குறளடி ஐஞ்சீரடி - நெடிலடி
முச்சீரடி - சிந்தடி அறுசீரடி - கழிநெடிலடி
நாற்சீரடி - அளவடி

5. நாட்டுப்புற இசைக்கலை - டாக்டர் கே.ஏ. குணசேகரன் வைரம் பதிப்பகம், கீரனூர், புதுக்கோட்டை மாவட்டம்.

கும்மிச் சிந்து இசை வடிவில் குறவஞ்சியில் இடம்பெறும் பாடல் கொச்சி மலை, குடகு மலை எங்களது அம்மே என்பதாகும். அதன்வழி நின்று மலைக்குறத்தி தன் தினைப்புனத்தில் வாழும் வேளையில் முருகன் வரவுவேண்டிய நாரதர் பாடும் பாடலாகத் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

நீலமயிலேறி வரும்
வேலவரே வாரும்
நல்ல வரம் தாரும் - இந்த
பாக்கியவதி வள்ளியுடன்
கழுகாசலம் சேரும்

எனப்பாடல் இசை அமைந்திருக்கிறார்.

17 - 18 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நொண்டி நாடகங்கள் உருப்பெற்றன. சீதக்காதி நொண்டி நாடகம், திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம் போன்றவைகளும் சின்ன மகிபன் குளுவ நாடகம், கோட்டூர் நயினார் குளுவ நாடகம் போன்றவைகளும் உருவாயின. நொண்டி நாடகங்களில் நொண்டிச் சிந்து பரவலாக இடம்பெற்றது. குளுவ நாடகங்களில் ஏசல்பாடல்கள் மற்றும் கண்ணி இசைவகைப் பாடல்கள் இடம்பெற்றன. குறவஞ்சி நாடகத்தின் இறுதிப் பகுதிகளில் குறவனும் குறத்தியும் பாடும் ஏசல்பாடல்கள் பல கண்ணி இசைவகைச் சார்ந்தவையாகும்.

புலையர் - பார்ப்பார தெய்வமது பலிக்காது பறையரைக் காப்பாற்றமாட்டாது கைவிடு மென்றார்.

நந்தனார் - பார்ப்பார் பறைய ரென்ன பாராது பரிதிபோல் காப்பாற்று மல்ல வோ கண்ணுதலே யென்றார்.

புலையர் - அடுக்காத வார்த்தையை அல்லும் பகலோதியே பிடிக்கிறாய் பிடிவாதம் பேசாதே யென்றார்.

நந்தர் - கடுக்காயைத் தின்பரோ கன்னலது போலே கொடுக்காத தானாலும் கொள்ளுவீ ரென்றார்.

(நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனை - ஏசல்பாட்டு ப. 29 - கோபால கிருஷ்ண பாரதி இயற்றியது)

சிந்து இசை வகையில் பள்ளுப்பாடல்கள் எண்ணிறந்து முக்கூடற்பள்ளுவில் காணமுடிகிறது.

சிந்து

இராகம் புன்னாகவராளி (மகுடி இசை) தாளம் - அட தாளம்

பாடல் - 120: பள்ளன் எழுந்து நிலை தரித்தான் - நின்ற
பள்ளியர் முகம் பார்த்துச் சிரித்தான்
வெள்ளப் புருவங்கோட்டி நெரித்தான் - மாட்டை
மீளவும் பூட்டி புழத்தரித்தான்.

தெம்மாங்கு இசை வகை

1680 இல் முக்கூடற்பள்ளு, 1700 இல் குருகூர்ப் பள்ளு, 1723 இல் வடகரைப் பள்ளு, 1730 இல் மலைமுருகன் பள்ளு, 1775 இல் சேற்றூர் ஜமீன்பள்ளு, (தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ஏ.என். பெருமாள், ப. 37) என்றவாறு உதயமாகின. பள்ளு, பள்ளர் இனமக்களின் வாழ்க்கையைச் சுட்டும். வயற்களங்களில் வேலை செய்யும் போது ஆணும் பெண்ணும் குழுவாகவும், தனியாகவும் பாடிப் பின்னர் குடியிருப்புப் பகுதிகளில் பலரும் அறியப் பாடி ஆடிய பாடல் இசைவகைகள் பள்ளுப்பாடல்கள். ஏசல்பாடல், உழவுப்பாடல், நடுகைப் பாடல் போன்ற தொழிற்களப் பாடல்கள் பல தெம்மாங்குப் பாடல் இசை வகைச் சார்ந்தவை.

தெற்கத்தித் தெம்மாங்கு, டப்பாத் தெம்மாங்கு அல்லது நாலடித் தெம்மாங்கு, இழுவைத் தெம்மாங்கு அல்லது நெட்டுத் தெம்மாங்கு என 3 வகைப்படும்.

மன்னா என்னாசை மறந்திடாதீர் - எண்ணம்
மாறி நீரங்கே இருந்தீடாதீர்

-எனும் பாடலடிகளின் இசை தெருக்கூத்தில் இடம் பெறும் தர்க்கப்பாடல் வகையில் அமைந்துள்ள தெம்மாங்கு நடை சார்ந்த இசையாகும்.

சிங்கன் - இத்தனை நாளாக என்னிடம் சொல்லாமல்
எங்கே போனாயடி - சிங்கி

குறத்தி - கொத்தார் குழலார்க்கு வித்தாரமாக
குறிச்சொல்ல போனேண்டா - சிங்கா

சிங்கன் - பார்க்கில் அதிசயம் தோணுது - சொல்லப்
பயமாயிருக்குதடி - சிங்கி

குறத்தி - ஆர்க்கும் பயமில்லை தோன்றின காரியத்தை
அஞ்சாமல் சொல்லுடா - சிங்கா

இந்துஸ்தானி இசைவகை

திராவிட இயக்க வளர்ச்சியில் தமிழிசை ஆர்வலர் தமிழ் இசை, கர்நாடக இசை (தென்னகச் செவ்விசை) எனும் பிரிவுகளுடன் வடநாட்டு இசையான இந்துஸ்தானி எனும் இசை வகையைப் பிரித்தறியத் தலைப் பட்டனர்.

முகமதியர் ஆட்சியில் இந்திய இசையுடன் அராபிய இசையின் கலப்பு மற்றும் அதன் தாக்கத்தின் விளைவாக இந்துஸ்தானி இசை வடிவம் தோன்றியுள்ளது என இசை ஆய்வாளர்கள் கூறுவர். நமது தென்னிந்திய இசையான தென்னகச் செவ்விசையுடன் இந்துஸ்தானி இசை தொடர்பு உள்ளது என ஆய்வாளர் பத்மநாபன் (இசை ஆய்வாளர் 1998 புதுவைப் பல்கலைக் கழக நாடகத்துறை) குறிப்பிடுகிறார்.

சுப பந்துவராளி - தோடி
மோகனம் - பூபாலி
பந்து வராளி - பசந்த்

எனும்படி தென்னிந்தியச் செவ்விசையுடன் இந்துஸ்தானி இசை விரவி (பெயர்மாறி) உள்ளமையைக் கவனிக்க முடிகிறது.

எத்தனை நேரமாக இப்படி நிற்பேன் கால்கள்
இத்திற்று நோகுதம்மா
சத்தியமாக என்னால் சகிக்க
என்னால் ஆகாது

மேற்கத்திய இசைவகை

இந்தியாவை ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்காலமாகக் கொண்டிருந்த வேளையில் ஆங்காங்கு தேவ (சர்ச்) ஆலயங்கள் தோன்றின. மேற்கத்திய இசைவகைகளில் பாமாலைப் பாடல்கள், கீர்த்தனைப் பாடல்கள், வழிபாட்டுப் பாடல்கள் அமைந்திருந்தன. இதன் தாக்கம் அன்றைய கலை இலக்கிய வடிவங்களிலும் தாக்கம் பெற்றன. பார்சி நாடகக் கம்பெனிகள் தஞ்சை வந்து நாடகங்கள் மேடையேற்றின.[4]

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் சேக்ஸ்பியர் போன்றோரின் மேலை நாடகங்களை மொழி பெயர்த்தும், தழுவல் செய்தும் நாடகங்கள் எழுதி மேடையேற்றினார். இதன் தாக்கங்களில் பல கிறித்துவ நாடக சபைகள் (பாஸ்கா பண்டிகைகள்) உருவாயின. பசுமலை (மதுரை) இடைக்காட்டூர், ஓரியூர், சருகனி போன்ற இடங்களில் கிறித்துவ நாடகங்கள் குறிப்பாகப் பைபிளில் உள்ள கதைகள், ஏசுவின் பிறப்பு வளர்ப்புக் கதைகள் நாடகங் களாயின. 1889இல் ஞான சௌந்தரியம்மன் நாடகம், 1889 இல் மரியதாசனின் ஊதாரிப்பிள்ளை விலாசம் போன்றவை தோன்றின. சுவாமிகளின் ஞானசௌந்தரி நாடகத்தில் 'இங்கிலீஷ் நோட்' எனும் பெயரில் சுவாமிகளின் இசைநாடகங்களில் பாடல்கள் பல வெளிப்பட்டன.

1. உரைத்தால் நாவை அறுத்திடுவேன்
உனக்குத் தண்டனை செய்திடுவேன் (பவளக்கொடி)

2. சா - தில்யபுருசர் நீ யார்
த - தென் திசை தர்மன் என்பேர்
ச - இவ்விடம் வந்த தேன் நீர்
த - இவனுயிர் பற்றினேன் பார்
சா - இவரென தொரு பதியுயிரினை விட்டிடுவீர்
த - எதிர் மொழிவது விடுசரியில்லை எட்டிடு நீர்
சா - அவர் புகுமிடம் எனதுயிரையும் வைத்திடுவீர்

4. தமிழில் நாடகம் பேரா. நாராண துரைக்கண்ணன், வானதிப் பதிப்பகம், 1976, பக். 36- 37.

த - அயன் எழுதிய தினம் முடிவிலை கிட்டுவதேன்[5]
(சா-சாவித்திரி, த-தர்மன்)

இன்றைய தமிழ் நாடகத்தில் இசை

கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதிகளிலும், 20ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கக் காலங்களிலும் சென்னை போன்ற பெரிய மற்றும் சிறிய நகரங்களில் பார்வையாளர்களைப் பெட்டி வடிவ அரங்கில் வைத்து மேலை நாட்டாரின் நாடகங்களைப் போல பாட்டு இன்றி, வசனம் நாடகம் நடத்தினர். பாடல் இசையின்றி இசை மட்டும் வாசிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வகை இசை வகைகளும் மேலை நாட்டு இசைவகைகளை நினைவுக்குக் கொண்டு வருபவையாக அமைந்துள்ளன.

சபா நாடகங்களில் பாடல்கள் பெரும்பாலும் இல்லை. இடம்பெறும் பாடல்கள் திரை இசை வகைகளைத் தழுவி அமைகின்றன. சேலம் கோவை பகுதிகளில் நடைபெறும் நாடகங்களில் இளைஞர்கள் திரை இசைத் தட்டு வழியே திரைக்கலை நடனங்களும் காதல்களும் செய்கின்றனர்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வழிவந்த தொழில்முறை நாடகக் காரர்களும் சினிமாப்பாடல் இசை வகைகளைப் பயன்படுத்துவதில் ஆர்வம் கொள்ளுகின்றனர். சுவாமிகளின் பாடல்களைப் பாடுவது என்பது ஒரு அருகிவரும் சடங்குபோல் உணர்ந்து செயல்படுகின்றனர்.

நவீன நாடகங்களில் முயற்சி மேற்கொண்டு வரும் குழுக்கள் இசை வகைகளை உணர்ந்து செயற்படுத்தி வருகின்றனர். பேராசிரியர். சே. இராமானுஜத்தின் பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள், வெறியாட்டம், பேராசிரியர் ஜி. சங்கரப்பிள்ளையின் இராதம், கருத்த தெய்வத்தைத் தேடி போன்ற நாடகங்கள் அனைத்திலும் நாட்டுப்புற மலையின மக்கள் இசை வடிவங்களைப் பயன்படுத்தி, பேரா. எஸ். ராமானுஜத்தின் மௌனக்குறம் நாட்டுப்புற இசை வடிவங்களைப் பெரிதும் பயன்படுத்தி அமையக் காணலாம். இசை நாடகம் அன்றே அது வெளிப்பட்டது.

ராஜுவின் இயக்கத்தில் உருவான நந்தன், கொங்கைத் தீ போன்ற நாடகங்களில் செவ்வியல் இசை நாட்டுப்புற இசை வகைகள் பாத்திரங்கள் வழி தனித்த நிலையில் வெளிப்பட்டன. வ. ஆறுமுகத்தின் கருஞ்சுழியிலும், ஊசியிலும் இசை வெளிப்பட்டது. எனினும் இசை அழுத்தமான பதிவினைப் பெறாது போனது. மு. இராமசாமியின் நிஜநாடக இயக்கத்தாரின் 'துர்கிர அவலம்' அவர் இயக்கிய பிற நாடகங்களிலும் நாட்டுப்புற இசை நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் வழியிலேயே நாடகத்துள் வெளிப்பட்டு அழுத்தம் பெறச் செய்தார்.

கே.ஏ. குணசேகரன், தமிழகத்தின் முன்னணி இயக்குநர்களின் நாடகங்களில் இசை அமைத்துள்ளார். இந்திரா பார்த்தசாரதியின்

---

5. சாவித்திரி - தர்மன் தர்க்கம், சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம். (சுவாமிகள்)

இறுதியாட்டம், ராமானுஜத்தின் பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள், பிரேமின் மண்ணிலிருந்து, மங்கையின் பச்சை மண் போன்றவைகளிலும் கே.ஏ. குணசேகரனின் இயக்கத்தில் உருவான பலி ஆடுகள், சாதி குறி, சத்திய சோதனை போன்ற நாடகங்களிலும் நாட்டுப்புற இசை வகை அழுத்தப் படுத்தி அவற்றிலிருந்து மரபுடன் கூடிய புதிய இசை சூழலுக்கேற்ப இடம்பெறும் வகையில் உருப்பெற்றன. தாலாட்டு, ஒப்பாரி, தெம்மாங்கு, மலையின மக்கள் இசை கும்மி, சிந்து இசை வகைகள், கோமாளி, கட்டியக்காரன் பாடும் நையாண்டி இசை வகைகள் வெளிப்பட்டன.

இந்திரா பார்த்தசாரதியின் இராமானுஜர் நாடகத்தில் பாசுரங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவரது பிற நாடகங்களான வீடு, நந்தன் போன்றவற்றில் தேவாரப் பண்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. கே. இராமானுஜத்தின் புறஞ்சேரி நாடகத்தில் பண்கள் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

பிரளயனின் நாடகங்களில் நாட்டுப்புற இசைவகைகளும் மெல்லிசை வகைகளும் கலந்த ஒருவகை இசைவகை பயன்படுத்தப் படுகின்றன. தன்னார்வக் குழுக்களின் வீதி நாடகங்களில் இசை அரிதாகப் பயன்படுத்தல் காண முடிகிறது. எனினும், இசை பொருத்தப்பாடு, இசையை நாடக மொழியாகப் பயன்படுத்தும் உத்தி முறை அறியாத நிலையில் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். டாக்டர் ஜீவாவின் பெண்ணியல் நாடகங்களில் நாட்டுப்புற இசை கலந்த இந்துஸ்தானி, கர்நாடக இசை, மெல்லிசை பயன்படுத்துவதைக் காண முடிகிறது.

பொதுவாகத் தமிழ் நாடகச் சூழலில் 'இசை' குறித்த ஆர்வம் உள்ள அளவுக்குப் பயன்படுத்தும் முறைமையில் தெளிவு பெற வேண்டிய நிலை உள்ளது. எதிர்வரும் காலங்களில் நாட்டியத்தில் பயன் பட்டுள்ள இசை குறித்த தேடல் நாடகத் துறையினருக்குத் தேவையாக உள்ளது.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தொடங்கி 1970 வரை நாடகத்தில் இசை என்பது இல்லை எனும் நிலை ஏற்பட்டு 1970க்குப் பின் வந்த நாடகக் காரர்களிடம் நாடக இசை குறித்த கவனம் ஏற்பட்டு வருகிறது.

பேசா மொழிகளுள் ஒன்றான இசை மொழி நாடக மொழியில் மிகுந்த அழுத்தமான இடத்தை வகித்தது. வகிக்க வேண்டும் என நவீன நாடகக் காரர்களும் உணர்ந்து வருகின்றனர். சங்கீத நாடக அகாடமியின் இளம் இயக்குநர் ஊக்குவிப்புக்கான நாடகத் தயாரிப்புகளில் இசை நாட்டுப்புறங்களிலிருந்து தக்கை தக்கையான முறையில் பயன்படுத்தப்பட்டனவே யன்றி இசை மொழியின் ஆளுமையைப் புரிந்த மாத்திரத்தில் நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட விதம் என்பது குறைவே என நாடக இசையமைப்பாளன் என்ற முறையில் சொல்லத் தோன்றுகிறது.

கூத்துப்பட்டறை தயாரிப்புகளில் கூத்து இசைவகைகளாகப் பயன்படுத்திப் புதுவகை நாடகங்களை உருவாக்கி வருகின்றனர்.

தமிழ் நாடகங்களில் நாட்டுப்புற இசைவகைகள் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் சூழல் உள்ளது. எனது பலியாடுகள் அறிகுறி, பாறையைப் பிளந்து கொண்டு, தொட்டில் தொடங்கி, பிரேம் எழுதி இயக்கியுள்ள மண்ணிலிருந்து எனும் தலித் வரலாற்று நாடகத்தில் எனது இசையமைப்பு முழுவதும் தலித் மக்கள் இசை வடிவங்களிலிருந்து பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இசை நாடகம், நாடக இசை, நாடகத்தில் இசை, இசை மொழி, குறித்த பயிற்சிப்பட்டறைகள், இன்றைய நமது நாடகக் கலைஞர்களுக்குத் தேவை எனும் சூழல் உருவாகியுள்ளது.

தொடர்ந்து வரும் நாடகத் தொழில் நுட்ப முயற்சிகள்

எஸ்.பி. சீனிவாசன்

மனிதன் தோன்றிய நாளிலிருந்து இயல், இசை, நாடகம், ஓவியம், சிற்பம், நாட்டியம் போன்ற கலைகள் மனிதனோடு ஒட்டிப் பிறந்தவைகளாகக் காண்கின்றோம். இவை மனிதனிடத்திலிருந்து பிரிக்க முடியாத பெருங்கலைகளாக அவனுடன் வளர்ந்து கொண்டே வருகின்றன. இதில் நாடகக் கலையைத் தனியாக எடுத்துக் கொள்வோமானால் இதன் மூன்று முகங்களையும், அத்துடன் பரீட்சார்த்தமான நாடக இயக்கத்தையும் நன்கு அறிதல் அவசியமாகின்றது.

ஆதி மனிதன் ஆரம்பக் காலத்தில் குகைகளிலும், புதர் காடுகளிலும் வாழ்ந்த காலத்தில் இயற்கைச் சீற்றங்களைக் கண்டும், காட்டு மிருகங்களின் அபாயத்தை உணர்ந்தும், பயந்து பயந்து வாழும் கட்டாயத்தில் இருந்தான். பிறகு மனிதனிடத்தில் நாகரிகம் சிறிது சிறிதாகத் தோன்றவே சற்றுப் பயமற்ற கிராம நாகரிகம் என அமைத்துக் கொண்டான். எனினும் இவ்விரு இனத்தாரும் பயம் என்ற சூழலில் தங்கள் நாடகங்களை ஒரு தனிப்பட்ட நாடகக் கலையாக நடத்தவில்லை. நாடகம் அவர்களின் வாழ்க்கையின் அன்றாட வெளிப்பாடாக அமைந்திருந்தது. இவர்களுடைய நாடகங்கள் அறிவின் ஊற்றாகப் பிறக்கவில்லை. எனினும் உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாகத் தன் வயம் இழந்த நிலையில் ஆடி நடித்தனர். அமானுஷ்யமான குணங்களைத் தாங்களாகச் சிருஷ்டித்துக் கொண்டு தங்கள் பயங்களை வெற்றி கொண்டார்கள். இவர்களின் நாடகங்கள் உணர்ச்சிகளின் எல்லைகளைத் தாண்டியவைகளாகவும், அதீதமான

கற்பனைகளைக் கொண்டவைகளாகவும் அமைந்துவிட்டன. ஆதிமனிதனின் பொதுஅறிவு, நுண்அறிவு மற்றும் கல்வி விரிவடையாமல் இருந்தமையால் உணர்வுகள் மட்டும் மேலோங்கிய நிலையில் முழுவதுமாக வியாபித்திருந்தது. எனவே ஆதி மனிதர்களின் நாடகங்களையும், கிராமிய நாடகங்களையும், முதல் நாடக உலகமென மேதைகளும், நாடக விற்பன்னர்களும் கணக்கிட்டிருக்கின்றனர்.

காலப்போக்கில் பயத்தை முழுமையாக அகற்றப்பல்வேறு மதங்களின் தோற்றங்களால் 'விசுவாசம்' என்னும் மனப்போக்கை வளர்த்துக் கொண்டு 'பக்தி' என்னும் மதக்கொள்கைகளின் பேரில் புதுமையான நாடகங்கள் தோன்றின. இந்த நாடகங்களுக்குப் பிறகு இதிகாச, புராணங்களின் தாக்கங்களாலும் தேவர்கள், அரசர்கள், வீரர்கள், மதக் குருக்கள் எனவும் மற்றும் பெருந்தலைவர்களின் நாடகங்களும் தோன்றி மனிதனின் பண்பாடுகள், நீதி நியமங்கள், உயர்ந்த கொள்கைகள் எனவும் பிறகு சாமானியர்களின் ஆசைகள், மக்களின் குணாதிசயங்களையும் கொண்ட நாடகங்கள் எனவும் தோன்றி ஒரு புதிய சகாப்தத்தையே கொடுத்துக் கொண்டிருக்கிறது. இதை இரண்டாம் நாடக உலகம் எனவும் இது கலை எனும் உச்சகட்டத்தை அடைந்த நிலையைத் தாங்கியதாகவும், உலகமனைத்தும் நிறைந்ததாகவும் எல்லோராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது.

இரண்டாம் உலக நாடகங்களின் மூலமாகத்தான் நமக்கு எல்லா உலக மகா மேடை நாடகங்கள் கிடைத்தன. கிரேக்க, ஆங்கில, ஜெர்மானிய நாடகங்கள்; ருஷ்ய, சீன நாடகங்கள்; சமஸ்கிருத, தமிழ் நாடகங்கள்; இந்தி நாடகங்கள்; கருப்பு நாடகங்களும் கிடைத்தன. இவைகள் இன்றும் தொடர்கின்றன. எதிர்காலத்திலும் உயிர்த்துடிப்போடு இருக்கவிருக்கின்றன.

இரண்டாம் உலகப்போர் நடந்து உலகமே தவித்து விட்டது; ஸ்தம்பித்து விட்டது. மதங்களெல்லாம் மங்கிப் பின் தங்கி விட்டன. தர்மங்கள், பண்புகள் மறக்கப்பட்டன. மனிதாபிமானம் என்னும் சொல் வெறும் ஏட்டின் வார்த்தையாகவே மதிக்கப்பட்டது. மனிதன் தனது சுய ரூபத்தை அறிய முடியாத ஓர் இக்கட்டான நிலை ஏற்பட்டது. அரசியலும், பொருளாதாரமும் தான் தோன்றித்தனமாக மக்களைப் பயமுறுத்தவே கொதித்தெழுந்தது இளைய தலைமுறை. தங்கள் உணர்ச்சிகளையும் புதுமை வெளிப்பாடுகளையும் சிருஷ்டிக்க முன் வந்தது. இதுவரைக்கும் உணரப்படாத உணர்வுகளையும், அர்த்தங்களையும் புதிதாக உருவாக்க முன் வந்தது. வெளிப்பாடுகளையும் பரீட்சை செய்து பற்பல புதுமை நாடகங்களை உருவாக்கும் பரீட்சார்த்தமான முயற்சியில் ஈடுபட்டு நாடக உலகத்திற்கு அர்ப்பணம் செய்தது. இவைகளை இனிவரும் புதுமை நாடகங்களின் முஸ்தீப்பு அமைப்பெனக் கூறுகின்றனர். தங்கள் இரண்டாம் உலகப்போர் அதிருப்திகளை முன்வைத்து, இக்கட்டான தங்களது எதிர்காலத்தைப் பலப்படுத்த வேண்டி, சுய அடையாளம் காட்டிக் கொள்ளத் தீவிரமாகச் செயல்பட்டு இளைய தலைமுறையினர் மூன்றாம் உலக நாடகங்களை உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

நிற்க. இக்காலம் வரையிலும் நடந்து கொண்டிருக்கும் எந்த நாடகத் தோற்றங்களையும் எடுத்துக் கொள்ளாமல் உணர்ச்சிவசப்பட்ட இளைஞர்கள் எந்த ஒரு சம்பிரதாயங்களிலும் ஈடுபடாமல் தனித்தே செயல்பட்டு வருகின்றனர். இதுபோல சிறுவர்கள் நாடகம் என்று கல்வித்துறையின் மூலமாக ஒரு நவீன கால நாடக முறை வளர்ந்து கொண்டிருக்கிறது

எனவே நாடக உலகத்தை நான்கு முகங்களாக அணுகமுடிகிறது.

முதல் நாடக உலகம் ஆதி மனிதன் மற்றும் கிராமிய நாடகங்களாகவும், இரண்டாம் நாடக உலகம் கலையின் உயர்மட்ட நாடக நியமங்களைக் கொண்டதாகவும் பரீட்சார்த்த நாடக உலகம் புதுமை வெளிப்பாடுகளாகவும் ஒரு பாலமாக இரண்டாம் உலக நாடகப் படைப்புகளுக்கும், இனிவரும் ஒரு புது உலகப் படைப்புகளுக்கும் இணைப்பு ஏற்படுத்துகிறது. ஆனால் இதற்குள் நாம் சற்றும் எதிர்பாராத மூன்றாம் நாடக உலகம் உருவாகிவிட்டது. இளைய சமுதாயம் தங்களின் அதிருப்தியின் வெளிப்பாடாகத் தன்னந்தனியே செயல்படும் நாடகங்களையும் பார்க்கின்றோம். எனினும் இந்த நான்கு நாடக வெளிப்பாடுகளையும் தாண்டி சமகாலங்களில் பொழுதுபோக்கு இயக்கங்களாக Parallel theatre என்பவைகளும் செயல்படுகின்றன. இந்த நாடகங்கள் எப்பொழுதும் ஜனரஞ்சகமாகவும், மக்கள் விரும்பியதைக் கொடுக்கத் தயாராகவும் இருக்கின்றன. பணத்தையும் சேர்த்துக் கொள்கின்றன. எனவே உண்மையான கலை வட்ட நாடக உலகில் இத்தகைய சபா நாடகங்கள், கிளப் நாடகங்கள் மற்றும் வர்த்தக ரீதியான நாடகங்களும் சேர்க்கப்படவில்லை. வாழ்க்கை என்பது எல்லாமே சேர்ந்த ஒரு புனிதப் பயணம். ஒரு நல்ல வீட்டில் கழிப்பறையும், சாக்கடையும் தேவைதான். அதற்காக எங்கு பார்த்தாலும் திறந்த சாக்கடையாக வீடு இருந்தால் புனிதப்பயணம் எப்படிச் செயல்படும்? எனவே இப்பேர்ப்பட்ட சமகால நாடகச் சந்தைகளைக் கலை உலகில் அங்கீகரிப்பதில்லை.

இதுவரை நாடகங்களைப் பலமுகங்களாகப் பார்க்க முடிகிறது என்பதை அறிந்தோம். இனி இக்கலையில் தொடர்ந்து வரும் நாடகத் தொழில் நுட்ப முயற்சிகளைக் காண்போம்.

முதல் நாடக உலகம் (ஆதிமனிதர்கள்)

ஆதிமனிதன் தன்னை விஷப்பூச்சிகளிலிருந்தும், கொசுக்கடிகளிலிருந்தும் காத்துக் கொள்ள ஒரு சில பச்சை இலைகளைச் சாந்தாக்கிப் பூசிக்கொண்டான். கண்நோய்க்கு வெள்ளை மண்ணைப் (நாமக்கல்) பூசிக் கொண்டான். அவ்வாறு பூசிக்கொள்ளும் பொழுது அவர்களைப் பார்த்தவர்கள் அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடியவில்லை. சிறுவர்கள் பயந்தார்கள் எனக் கண்டு கொண்டதும் தாங்கள் வேட்டைக்குச் செல்லும் போது ஏன் இந்த முறையில் வேடம் போட்டுக் கொள்ளக் கூடாது? என்று தோன்றியது. அன்றிலிருந்து முகத்திற்கு அரிதாரம்

பூசிக்கொள்ளும்(Make-up) வழக்கம் ஏற்பட்டிருக்கவேண்டும். இவைகள் பற்பல சோதனைகளின் மூலமாக வளர்ச்சி பெற இதை ஒரு கலை என்னும் தகுதிக்கு எடுத்துச் சென்றார்கள். கொடிய மிருகங்களை வேட்டையாடச் செல்லும் பொழுது தங்களுக்குப் பெருந்தைரியம் வேண்டும் என்பதாலும், மிருகங்கள் தங்களைப் பார்த்துப் பயந்தால் சுலபமாக வேட்டையாடி வெற்றி கொள்ளும் வாய்ப்பு இருந்தமையால் அரிதாரம் மூலம் பல ரூபங்களை இட்டுக் கொண்டார்கள்; பலனும் அனுபவித்தார்கள்.

இவர்களின் நாடகத் தொழில் நுட்பங்கள்

1. பல நிறங்களில் குறியீட்டு அரிதாரப் பூச்சு.
2. வேட்டையாடப் பட்ட மிருகங்களின் தோல், மண்டையோடுகள் இவர்களின் ஆபரணங்கள்.
3. தப்பு, தப்பட்டை இவர்களின் சங்கீதக் கருவிகள்.
4. ஆட்டத்திற்குக் குகை, திறந்த வெளிகளில் - வட்ட வடிவத்தில் மேடை.
5. ஒளி பெரும்பாலும் கிடையாது. இரவில் நடந்தால் வட்டத்தின் பல பாகங்களில் தீவட்டிகள்.
6. மொழி ஒலிகளின் குறியீடாகவே அமைந்திருந்ததாகத் தெரிகிறது.
7. தங்களுடைய வேட்டையில் வெற்றி தோல்விகளைக் கூத்தடித்தும், பெரும் இரைச்சல்களுக்குடையே, தம்மை மறந்த நடிப்பின் வழியே காட்டிக் கொண்டார்கள்.

முதல் நாடக உலகம் (கிராமிய நாடகங்கள்)

1. மொழிவழியே பாட்டு.
2. கூத்து வழியே நடிப்பு (ஆவேசமும் உண்டு).
3. குறியீட்டு அரிதாரம்.
4. குறியீட்டு நிறங்களில் ஆடை, ஆபரணங்கள்.
5. அழகு நிலையின் முன்னோட்டமாக அலங்காரங்கள்.
6. மேடைப் பின்புறத்தில் நடுவில் பாடுபவர்கள்.
7. தப்பு, தப்பட்டை போன்ற தோல்கருவிகள், மேளம், புல்லாங்குழல், முகவீணை, தட்டுக்களி, சிங்கி, கடம் முதலிய வாத்தியங்கள்.
8. ஒளி - தீவட்டிகள் - அகல் விளக்குகள் - காஸ் விளக்குகள்.
9. மனிதப்பண்புகளை விவரிக்கும் புராண உபகதைகளிலிருந்து நாடகக் கருக்கள்.

நம் தமிழகத்தில் மிகவும் பிரபலமான தெருக்கூத்து விசேஷ அரிதாரங்களுடனும், தங்களுடைய ஆடை, அலங்காரங்களுடன் அந்தப் பாத்திரத்தின் உயர்வைக் காட்ட அவர் வாழ்ந்த கோட்டை, அரண்மனை போன்றவற்றைக் குறியீடாக, புஜக்கட்டைகள், கிரீடங்களைக் கொண்டு உணர்த்தியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவைகளைக் கொண்டு அந்தப் பாத்திரங்கள் வாழ்ந்த சூழலை உணர்ந்து கொள்ள முடிகின்றது. தெருக்கூத்து, யக்ஷகானம், ஜாத்ரா போன்ற முதல் நாடக உலகத்துக் கூத்துகள் இரண்டாம் உலக நாடகங்களை எட்டிப் பிடிக்கும் நிலையில் இருக்கின்றன.

10. அரைவட்ட (அல்லது) சதுரவடிவில் மேடை முன்புறம். மேடையில் காட்சி கோப்புகள் இல்லை.
11. சிலமேடைகளில் இரண்டுக்கும் மேற்பட்டவர்கள் வெவ்வேறு இடங்களிலிருந்து ஒரே பாத்திரத்தைத் தாங்கி நடிப்பதும் உண்டு.
12. இவர்களுடைய கூத்தில் கிருக்கி அடித்தல் (தன்னைத்தானே வேகமாகச் சுற்றுதல்), ஊளையிடுதல், சப்தம் செய்தல் போன்ற ஆதி மனித குணங்களும் உண்டு.
13. பெண்களின் பங்கு கூத்தில் காணப்படவில்லை.
14. சடங்குகள் இல்லாமல் கூத்தில்லை.
15. விழாக்காலங்களிலும், பொது விசேஷநாட்களிலும் கூத்துகள் நடைபெறுகின்றன.
16. விடிய, விடிய கூத்து நடைபெறும்.
17. கற்பூரத்தையும், குங்கலியத்தையும் மேடை யுக்திகளாய் பயன்படுத்து கின்றனர்.
18. சில சமயங்களில் கூத்து நடத்தும் இடத்தைப் பல இடங்களில் அமைத்து நிகழ்ச்சிகளை அடுத்தடுத்து நிகழ்த்துகின்றனர்.

இரண்டாம் நாடக உலகம்

முதல் நாடக இயக்கங்கள் கிராமங்களிலும், ஆதிவாசிகளின் வாழ்க்கையிலும் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்க, இரண்டாம் நாடக இயக்கங்கள் நகர்ப் புறங்களில் ஆங்காங்கே உதித்தன. சிந்தனை செய்யும் மனிதன் மதங்களை ஏற்றுக் கொண்டான். வாழ்க்கையின் நெறிகளை அமைத்துக் கொண்டான். சரித்திரம் படைத்தான். தொழில் வர்த்தகங்களைத் தன்னைச் சூழப் பெருக்கிக் கொண்டான். சமயக் கோட்பாடுகளுக்கேற்ப மிக உன்னத வாழ்க்கையை அடைய முயற்சி செய்தான். உலகத்தின் பல்வேறு கலாச்சாரங்களைக் கண்டான் - ரசித்தான் தன்னை மாற்றிக் கொள்ள முயன்றான். புதுமையை நாடினான். இரண்டாம் நாடக இயக்கங்கள் தோன்றின. சமயக் கோட்பாடுகளுடன் பொருளாதாரமும் முன்னேற்றமடைய இரண்டாம் நாடக உலகம் தோன்றி வலுத்தது. உலகில் போர் தோன்றிப் பல இடர்ப்பாடுகள் தோன்றினாலும், உலகம் விழித்துக் கொண்டு, மனிதமேம்பாட்டிற்கான தேடலை மேற்கொண்டது. மனிதாபிமானத்தைக் கண்டு கொண்டது. பெரும் இலக்கியங்களும், தத்துவங்களும் தோன்றி உலகமே உயர்ந்து நின்றது.

நம் பாரத தேசத்தில் சமஸ்கிருத நாடகங்களும், கிரேக்க நாடுகளில் பெரும் நாடகங்களும் மனிதநேயத்தின் அடிப்படையில், நீதி நியமங்களை அடிப்படையாக எடுத்துக் கொண்டு மனிதனின் உள்மனதை நோக்கித் தேடுதல்கள் தோன்றலாயின.

கிரேக்க நாடகங்களுக்கு ஒரு சோபோகில்ஸ் என்றும், சமஸ்கிருத நாடகங்களுக்கு ஒரு காளிதாஸர் என்றும், சீன நாடகங்களுக்கு ஒரு துங்டைனாஸ்டி என்றும், ஆங்கில நாடகங்களுக்கு ஒரு சேக்ஸ்பியர் என்றும், ருஷிய நாடகங்களுக்கு ஒரு செகோவ் என்றும், பிரஞ்சு நாடகங்களுக்கு ஒரு ஆர்டாட் என்றும், ஜெர்மானிய நாடகங்களுக்கு ஒரு பெர்ஷேடு பிரச்

என்றும் பெருமையோடு சொல்லிக் கொள்ள உலகம் உயர்ந்து நின்றது. பெரும் நாடகங்கள் தொழில் முறையில் பல யுக்திகளைக் கையாண்டு புதுமைகளைப் புகுத்தின. உயர்ந்த உணர்ச்சிகளைத் தூண்டின. சிந்திக்க வைத்தன. மனித இதயங்களை வாழ்க்கை முறைகளை நெறிப்படுத்திக் கொடுத்தன என்றால் மிகையாகாது.

இரண்டாம் நாடக உலகின் தொழில் நுட்ப முயற்சிகள்

சரித்திர பூர்வமாக மிகவும் தொன்மை வாய்ந்த உலக நாடகங்களில் கிரேக்க நாடகங்கள் கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தோன்றிவிட்டன என்று கணிக்கப்படுவதற்குரிய ஆதாரங்கள் கிடைக்கின்றன. கிரேக்க நாடகமேடைகள் வட்டவடிவில் இருந்தன. நடிகர் குழுக்கள் (கோரஸ்) கதைகளை அறிமுகம் செய்தன. சூழலை விவரித்தன. அவர்கள் முகப்போலிகளை அணிந்து நடித்தனர். மேடையின் பின்புலத்தில் நீண்ட திண்ணை போன்ற மேட்டில் இருந்து அரசரிடத்திலிருந்தும், தேவர்களிடத்திலிருந்தும் ஆணைகளும், அசரீரிகளும் வரும். மக்கள் வட்ட வடிவில் படிப்படியாக உயரும் சபையில் அமர வகை செய்யப்பட்டிருந்தது. நாடகம் காலையிலிருந்து மாலைக்குள் முடியும். ஒளி அமைப்புக் காணப்படவில்லை. மேடையில் காட்சி கோப்புகள் இல்லை. வசனங்கள் பொதுவாகக் கவிதை உருவிலே இருந்தன. சடங்குகளுடன் நாடகத்தை நடத்தினர். மேடையைப் பலிபீடத்தின் முன்புறத்தில் அமைத்து நாடகத்தை நடத்தினர்.

கிரேக்க நாடகத்தில் தெஸ்பிஸ் என்பவர் 'டிங்ஸோஸ்' என்னும் பாத்திரத்தை முதன் முறையாக ஒரு நடிக்கும் பாத்திரமாக, கி.மு. ஆறாம் நூற்றாண்டில் மேடை ஏற்றினார்.

ரோமானியர்கள் கிரேக்க நாட்டை வென்று, அவர்கள் மேடையைத் திருத்தி மாற்றி அமைத்துக் கொண்டனர். நிறக் குறியீடுகளைப் பயன்படுத்தினர். இவர்களின் நாடகக்கலை தரம் குன்றிய ஒரு பொழுதுபோக்குச் சாதனமாக மாறியது. சர்வம் மேலோங்கி யுத்த வெற்றிகளுக்கும், கிறிஸ்தவர்களைத் தண்டிக்கவும் மேடைகளை உபயோகித்தனர். இவர்கள் இரவிலும் நாடகங்களை நடத்தலாயினர்.

ரோமானியர்களின் ஆட்சி வலுவிழந்து மறைந்தே போய்விட்டது. ரோமானியர்களின் ஆட்சிக்குப் பிறகு கி.பி. 500 இலிருந்து கிட்டத்தட்ட கி.பி. 1300 வரை இருண்ட காலமாக மதிக்கப்பட்டது. அவ்வமயம் நாடகக்கலையோ, மற்றெந்தக் கலைகளோ குறிப்பிடும்படியாக ஒன்றும் நடக்கவில்லை. பிறகு ஒரு சர்ச்சிலிருந்து 4 அடி வசனத்துடன் நாடக இயக்கம் தொடங்கி 'மொரலிடி' என்னும் பண்பாட்டு நாடகங்கள் தோன்றின.

இவைகள் பொதுவாக 'பய்ஜாந்தியன்' என்னும் முறையில் இலக்கிய வடிவில் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களாகவே இருந்தன. இவைகளை மத்திய

காலத்து நாடகங்களாகக் கொள்வோம். பெரும்பாலும் இதில் யந்திர சக்திகள் உபயோகத்தில் இல்லை. என்றாலும் பிரஞ்சு நாட்டிலும், இத்தாலி நாட்டிலும் யந்திர சாதனங்களை உபயோகித்தனர். மத்திய காலத்து நாடகங்கள் கோதிக் மனப்பான்மையுடையவை என்று சொல்வதுண்டு. கிரேக்க, கோதிக் போன்ற இரண்டு நாடகங்களும் கடவுள் துதிக்காக நடத்தப்பட்டன. கிரேக்க நாடகங்கள் வன்முறைக் காட்சிகளைத் தவிர்த்தன. கோதிக் இயல்பு நாடகங்கள் ரத்தம் மற்றும் எதுகை, மோனைக்காக மிகையான நீண்ட வசனங்களையும் ஆமோதித்தன.

மேற்கத்திய நாடுகளில் சாஸ்திரீய கலைகளின் மறுமலர்ச்சிகளால் ஏற்பட்ட நாடகத் தொழில் நுட்பங்கள்

புருநெல்லஸ்சி மற்றும் லியநார்டோடாவின்ஸி போன்ற மேதைகளின் கண்டுபிடிப்புகளின் பயனாக நாடகக் காட்சிக் கோப்புகளில் கனபரிமாணங்களைக் கையாண்டு காட்சிகளைத் தத்ரூபமாக ஆக்கினர்.

செரிலோ மற்றும் இஸ்காமோஜி போன்ற மேதைகளால் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் புதுமை நாடக அரங்குகள் பார்வையாளர்கள் தடங்கலற்றுப் பார்க்கும் வகையிலும், எதிரொலி இல்லாமல் ஒலிகளைத் துல்லியமாகக் கேட்கும் வகையிலும் கட்டப்பட்டன.

காட்சிக் கோப்புகளை விரைவாக மாற்றும் வசதிகளைப் பெர்னார்டே பவுண்டலெண்டி என்பவர் முதன் முதலாக அமைத்தார்.

ஒளிகளாலும், யந்திரங்களாலும் மாயாஜாலக் காட்சிகளைப் புகுத்தினர்.

அரங்கங்களில் மெழுகுவர்த்திகளையும், காஸ்விளக்குகளையும் அமைத்தனர்.

சபாதினி என்பவர் பக்கவாட்டில் விளக்குகளையும், தரையிலிருந்து விளக்குகளையும் அமைக்கும் முறையைப் புகுத்தினார்.

செரிலியோ என்பவர் பல நிற ஒளிகளை அறிமுகப்படுத்தினார்.

அரியோஸ்டோ என்பவர் மேலிருந்து கீழே இறங்கும்படி திரைச்சீலையைப் பொருத்தினார்.

18,19 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் முகப்போலிகள் (Masks) தீவிரமாகி, மொழியற்ற சைகை (Mime) நாடகங்கள் தோன்றின. இதன் பாதிப்பு மற்ற நாடகங்களிலும் தொற்றிக் கொண்டது.

பிரஞ்சு நாட்டில் மஹேலாட் என்னும் டிசைனரால் தெருக்கள், நகரங்கள் போன்ற காட்சிக் கோப்புகள் மேடையில் ஏற்படுத்தப்பட்டன.

இனிகோஜோன்ஸ் என்பவர் மேடைகளின் இருபக்கங்களில் 4 மறைவுத் தட்டிகளை (Wings) அறிமுகப்படுத்தினார்.

18 ஆம் நூற்றாண்டில் பிரஞ்சு நாட்டில் பட்டே என்பவர் ஒரு ஆதர்ஸ நாடக அரங்கை அமைத்தார்.

இத்தாலி தேசத்தில் பிபீனா என்பவர் கண்கொள்ளாக்காட்சிக் கோப்புகளைப் புகழின் உச்சிக்கே எடுத்துக்காட்டாக அமைத்துத் தந்தார்.

இவருக்கு வாரிசு போல் காஸ்பரே விகரானி, கியோவன்னி செர்வோன்டோஸி மற்றும் காகோமியோ டொரொலிடா பானா போன்றவர்கள் முறையே 100 ஆண்டுகள் வரை (1586 முதல் 1678 வரை) புகழோடு காட்சிகளை அமைத்தனர்.

எப். ஜூவாரா என்பவர் ஒரு சிறந்த நாடக அரங்குப் பொறியாளராக இருந்தார். திரைச்சீலைகளின் பல வித உபயோகங்களின் மூலம் வேறுபட்ட காட்சிகளை அமைத்துக் கொண்டார்.

வெனிஸ்நாட்டு கியான்பட்டீஸா பிரானேஸி என்பவர் ஒளியைத் தீவிரமாகக் கையாண்டு கனபரிமாணத் தாக்கங்களை வகைப்படுத்திக் கொண்டார். (சோர்ஸ் லைட், ஜெனரல் ஹைலைட் மற்றும் ஸ்பாட் லைட்)

1661 இல் முதன் முதலாகப் பெண்கள் மேடையில் நடிகைகளாகத் தோன்றினார்கள். அவர்கள் திருமதி. டேவிஸ், திருமதி. பார்ரி.

இங்கிலாந்தில் நாடகக் கொட்டகைகள் நிறைந்திருந்தாலும் 17, 18 ஆம் நூற்றாண்டுகள் வரை எந்திரங்களைக் கொண்டு மற்ற எந்தத் தொழில் நுட்பங்களும் கையாளப்படவில்லை.

புரசீனியம் என்னும் நாடக அரங்கின் முன் சட்டம் போன்ற பகுதியை எடுத்தார்கள். பின்னர் சாய்வான சட்டங்களைப் பொருத்தி நடத்தினர்.

சர்ஸ்திரீய நாடகங்களை விரும்பிய இங்கிலாந்து ஜனங்கள் "அகஸ்தான் பாரம்பரியங்களை"ப்பின் தள்ளிவிட்டு, இயற்கைக் காட்சிகளை இயற்கையாகவே கனபரிமாணங்களுடன் தீட்டிப் படைத்து அனுபவித்தார்கள்.

இது சமயம் நிலா எழும் தோற்றம், சூரியோதயம் போன்றவைகள் மேடையில் தோன்றலாயின. லூதர்பர்க் என்பவர் சூறாவளிக் காற்று போன்ற கண்கொள்ளாக் காட்சிகளைத் தத்ரூபமாக நிறுவினார்.

இது சமயம் பெரிய பெரிய காஸ்விளக்குகளும், மின்சார விளக்குகளும் உபயோகத்திற்கு வந்தன.

நாடக அரங்கில் 2000 பேர்களுக்கு மேல் 3000 பேர் வரை பார்க்கும் வசதி ஏற்படுத்தப்பட்டது.

கீன் என்பவர் நாடகத்து ஆடை, ஆபரணங்களை அந்தந்தக் காலத்திற்கு ஒத்தவைகளாகப் படைத்து, சரித்திர உண்மைகளைத் தகுந்த ஆதாரங்களுடன் அளித்தார்.

20ஆம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்து

கனபரிமாணக்காட்சிக் கோப்புகளை மக்கள் வலியுறுத்தினர். கீழே ஒரு காட்சி நடந்து கொண்டிருக்க, மேலே அடுத்த காட்சி, மாற்றத்திற்குத் தயார் நிலையில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும். இவ்விதம் நேரத்தை வீணாக்காது காட்சிகளை மாற்றினர்.

சுற்றும் மேடைகள் தோன்றின. முதல் காட்சி முடிந்ததும் அது சுழன்று, பின்பாகத்தை மின்னும் நேரத்தில் மாற்றமுடிந்தது. 'கார்டன்கிரெய்க்' என்பவர் தொங்கும் காட்சிப்படுதாக்களை வெறுத்தார். கனபரிமாணங்களுடன் காட்சிக்கோப்புகள் எழுந்தன. அதே சமயம் கண்ணுக்கு இயல்பான மெய்ம்மை (Realistic) காட்சிக்கோப்புகளையும் அகற்றினார். தன் நாடகக்கருவின் ஓட்டத்திற்குப் பொருத்தமான காட்சிக் கோப்புகளை அமைத்தார். திரைச்சீலைகளைக் கொண்டும் காட்சிகளை அமைத்துக் கொண்டார். ஆபரணங்களின் நுணுக்கங்களைத் தவித்தார். ஆனால் ஒளிப்பிரயோகம் அவருடைய மேடையில் வெகுவாகக் காணப்பட்டது. இவரை இருபதாம் நூற்றாண்டின் நாடக மேதை என்பார்கள்.

ஜெர்மானிய அரங்கம்

ஜெர்மானிய அரங்கங்கள் புதுமையான அரங்குகளாகக் காணப் பட்டன. பார்வையாளர்களின் மத்தியில் மேடை அமைக்கப்பட்டுப் பின்புலத்தில் புரசீனியம் நின்றது. எனவே பார்வையாளர்களும், நடிகர்களும் கூடிய அரங்கமாக அன்னியோன்யத்தைத் தந்தது.

20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் முப்பரிமாண (Cubism) நாடகங்களும், கனவுகளின் (Surrealism) நாடகங்களும் தோன்றின. புதுப்புது இளைஞர்கள் புதுமை படைக்க நிறைய சந்தர்ப்பங்கள் கிடைத்தன.

இரண்டாம் உலகப்போரின் பின்விளைவுகள்

நாடக அரங்குகளிலும் இரண்டாம் உலகப்போரின் தாக்கம் இருக்கவேண்டும் என்ற நிர்ப்பந்தம் மேற்கொள்ளப்பட்டது.

1948இல் நாடக அரங்குகளை மறுபரிசீலனை செய்ய ஒரு குழு (சொசைட்டி ஆக்ட்) ஏற்படுத்தப்பட்டது.

நாடகங்களில் ஓவியப்பிரதிபலிப்புகள் காணப்பட்டன. புகழ் பெற்ற வாட்டோ, திசியன் மற்றும் புருகேல் போன்ற மேதைகளை நாடக உலகத்தில் சேர்த்துக் கொண்டார்கள்.

சிறுசிறு காட்சிக்கோப்புகளைக் கட்டிக்கொண்டு, நடிப்பிற்காகப் பெரும் வெற்றிடத்தைச் சேர்த்து நாடகங்களை நடத்தலாயினர்.

விலார் என்பவர் தனது மேடையை ஒரு நடிப்புத்தளமாகவே--- காலியாக வைத்துக்கொண்டார். காணப்படும் காட்சியை ஒரு குறியீடாக நாடகக் கருவைத் தாங்குவதாகவே அமைத்துக் கொண்டார்.

ராபர்ட் எட்மண் ஜோன்ஸ் என்னும் ஒரு அமெரிக்க மேடை நிர்வாகி நாடகத்தரங்கள் குறைந்து வருவதையும், மேடைகள் பத்திரிகை ஆசிரியர்கள் கைகளுக்கு மாறியதைப் போல் இருந்ததையும் கண்டு வருந்தினார். எங்கெங்கு நாடக வலுகுறைகிறதோ அங்கேதான் மேடையில் சித்திரவண்ணங்கள் நிறைந்து கொள்ளும் என்று அவர் அங்கலாய்த்தார். அவர் நடிப்பின் மேன்மையையே நாடக மொழியாக நம்பினார்.

மற்ற நாடக கதிகள் - தத்ரூப நாடகங்கள் (Realism - Naturalism)

1826-1914 தியேட்டர் டியூக் ஒரு கூட்டு நடிப்பு முறையை அறிமுகப்படுத்தினார். இங்கு நடிகர்கள் அணிவகுப்பில் இயங்குவது போல் தோன்றினார்கள்.

1854-1931 டேவிட் பெலாஸ்கோ என்பவர் ஒளியில் பேபிலைட்களைப் புகுத்தினார். இவை முக்கனபரிமாணத்தைக் கூட்டின.

1863-1938 இஸ்தானிஷ்லாவிஸ்கி என்னும் ருஷ்ய மேதை மனிதனின் உள் இயல்பை நடிப்பில் கொண்டு வரப் புதுப்பயிற்சியையே ஏற்படுத்தினார்.

1869-1940 லூகுன்போ போன்றவர்கள் இயற்கைக்காட்சிகளையும், இயல்பான நடிப்பையும் ஆதரிக்காமல் (ஆன்டி நாசுரலிஸம்) காலி மேடைகளையே உபயோகித்தார்கள்.

குறியீட்டு நாடகங்கள்

1862-1928 அடால்பு அப்பியா என்பவர் ஓர் ஓவியர். நாடக இயக்குநர். இவர் காட்சிகளைக் கட்டி நிறுவி அமைத்துக்கொண்டார். ஆர்க்ஸ்பாட் லைட்டுகளை உபயோகித்து ஒளி மற்றும் நிழல்களையும் தனது நாடகத்தில் சாதகமாக்கிக் கொண்டார். இவரைக் குறியீட்டு நாடகங்களின் தந்தை என வழங்கினர்.

நாடக அரங்குகளின் தனித்தன்மையை மேலாகக் கொண்டு மாக்ஸ்ரியின் ஹார்டு என்பவர் எல்லாவித அணுகு முறைகளையும் கையாண்டார். இவர் இயக்குநரின் வெளிப்பாடாக நாடகங்களை அணுகித் தயாரித்தவர். சுழலும் மேடையை வெகுவாகக் கையாண்டார் இவர்.

1878-1945 லியோ போல்டு ஜெஸ்னர் என்பவர் தனது காட்சிக்கோப்புகளை அருவமாக்கினார். மிகவும் வேகமான காட்சிகளை அமைத்து, பாதிக்கப்பட்ட உணர்வுகளாக நாடகத்தை இயக்கினார். காட்சிப் பொருளும், காட்சிகளும் வெகுவிரைவில் தோன்றி மறைவதால் அவைகளின் மேலோட்ட அர்த்தங்கள் மட்டும் தங்கிப் பிரச்சனைகளைச் சிந்திக்க வைத்தன.

புதுமை நாடக வடிவங்களுக்காக

1874-1948 மேயர் ஹோல்டு என்னும் ஜெர்மானியர் நடிப்பில் உண்மையாக வசப்படக்கூடாது என்பார். ஒளி, நிழல் முதலியவைகளைத் தவிர்த்தார். நடிப்பும், அதன் வளர்ச்சி மட்டுமே நாடக உயிராக மதித்தார்.

1883-1922 வக்தான் கோவ் என்னும் ருஷ்யர் இஸ்தானிஸ் லவோஸ்கி என்னும் நடிகர் இயக்குநருக்கு மனம், உணர்வு மற்றும் உடல் அசைவுகளின் மூன்று தனி இயக்கங்களை அறிவுறுத்தினார்.

1893-1966 இர்வின் பிஸ்காடர் என்பவர் வகுப்பறை முறையில் கல்வி உபகரணங்களையும் நாடகத்தில் புகுத்திப் புதுமுறை 'எபிக்' என்பதை ஏற்படுத்தினார். இந்த முறை, அறிவைப் பல முனைகளிலிருந்து அணுகப் பயன்பட்டது.

1898-1956 பெரிடோல்டுபிரச் என்னும் நாடக மேதை சீரான குழு நடிப்பையும், நாடகத்தில் உணர்ச்சிவசப்பட்டு விடாமல், யோசித்து, தனித்துவிட, புதுமைகளையும் கையாண்டார். இங்கே மூன்று கோணங்களிலிருந்தும் மனித அறிவை மேம்படுத்தமுடிந்தது.

முஸ்தீப்பு நாடகங்கள் (Arangarde theatre forms)

1896-1948 ஆர்பிட் என்னும் பிரஞ்சுக்காரர் வசனங்களைக் குறைத்து அவற்றை நடிப்பின் பின்புலமாகவே அமைத்தார். பார்வையாளர்கள் தங்கள் அறிவை உபயோகிப்பதை விட உணர்ச்சிகளைக் கொண்டு நாடகத்தை ரசிக்க வேண்டினார். உணர்வின் மூலமாக உண்டாகும் அறிவின் விழிப்பை மேலாகக் கருதினார்.

1900-1967 நிகோலாய் ஒக்லோகோவ் என்பவர் தனது நாடகத்தில் பார்வையாளர்களும், நடிகர்களும் ஒருமித்து நாடகக் கருவை அறிந்து கொள்ள முற்பட்டார். சீனதேசத்து நாடக முறைகளைச் சாதகமாக்கிக் கொண்டார்.

1933 ஜெர்ஜுகுரடோவிஸ்கி என்பவர் Poor theatre என்னும் எளிமை அரங்கை ஏற்படுத்தினார். இதில் நடிகனின் உடலே முழு நடிப்போடு உணர்த்தியது. பார்வையாளர்களை நாடகத்தின் கூட்டமாக அமைத்துக் கொண்டார். இந்நாடகங்களுக்கு ஐம்பது பேர்களுக்கு மேல் பார்வையாளர்களை அனுமதிப்பதில்லை. எனவே மிகவும் நெருக்கமான அன்னியோன்யம் ஏற்பட்டது. பீட்டர் புருக் என்னும் நாடக இயக்குநர் இப்பொழுது வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் மேதை இயக்குநர்களில் பெருமை வாய்ந்தவர். இவரது 'மஹாபாரதமும்' மற்ற நாடகங்களும் உலகப் பிரசித்தி பெற்றவை. இவருடைய நாடகங்கள் மொழிக்கப்பால் நுட்பமனம், உடல், நடிப்புத் திறன்களைக் கொண்டவை. இவர் நாடகத்தை ஒரு உலகமொழியாகக் கையாண்டு வருகிறார். இவருடைய நாடக அணுகல்கள் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும்.

இந்திய நாடகங்களும், தொழில் நுட்பங்களும்

இந்திய நாடக வரலாற்றில் மிகவும் தொன்மையானவை சமஸ்கிருத நாடகங்கள். இவற்றில் காளிதாஸரின் சாகுந்தலம் உலகப் பிரசித்தி பெற்றது. சுமார் 1500 வருடங்களுக்கு முன்பிருந்தே இந்திய மண்ணில் பெரும் நாடகங்கள் தோன்றி விட்டன என்பது சரித்திரம். நாட்யகிரகா என்னும் நாடக அரங்குகள் செவ்வகமாகவும், சதுரமாகவும், முக்கோணமாகவும்

அமைக்கப்பெற்றிருந்தன. இதில் பாதிபாகம் பார்வையாளர்களுக்கும், மீதம் நாடகத்திற்காகவும் ஒதுக்கப்பட்டிருக்கும். இதன் கூரை ஒரு குகை வடிவில் அமைக்கப்பட்டு, ஒரு பாகத்தின் முடிவில் மேடை நடுவில் அமைந்திருக்கும். மேடையின் இடம், வலம் 'மட்டவராணி' என்னும் இரண்டு திண்ணைகள் உண்டு. இதிலும் சில சமயங்களில் சமகாலக் காட்சிகள் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டன. பார்வையாளர்களின் பகுதி ரங்கமண்டலா என்னும் பெயர் பெற்றிருந்தது. இன்னும் இதே மாதிரி சமஸ்கிருத நாடக அரங்கைக் கேரளத்தில் உள்ள திருச்சூரின் கூத்தம்பலத்தில் காணமுடிகிறது. இது பொதுவாக 64x32 என்னும் முழக்கணக்கில் அமைந்திருக்கின்றது.

முகலாயர்களின் படையெடுப்பும், ஆங்கிலேயர்களின் ஆக்கிரமிப்பும் நமது நாடகக்கலைகள் கரைந்து போகக் காரணமாகிவிட்டன. குக்கிராமங்களில் கிராமிய நாடகங்கள் மட்டும் அங்குமிங்குமாக உயிரோடு இருந்தன.

இந்திய சமஸ்கிருத நாடகங்களும், மற்ற இந்திய மொழி நாடகங்களும் ஆரம்ப நிலையில் நாட்டிய சாஸ்திர முறையில் இயங்கின. எனவே இந்திய நாடகங்கள் எல்லாமே பொதுவாக, சாஸ்திரமுறைப்படி, சடங்குகளுடன் நடத்தப்பட்டன.

இந்திய நாடகங்கள் உலகம் போற்றும் வகையில் மிகவும் உன்னத நிலையைத் தொட்டுக் கொண்டிருந்தன. நம் நாடகங்கள் உலகத்து எந்த நாடகக் கலைகளுக்கும் சளைத்தவை அல்ல. உலக நாடகங்கள் மிகவும் ஆரம்ப நிலையிலிருந்த பொழுதே சீன நாடகங்களும், சமஸ்கிருத நாடகங்களும் உச்ச நிலையில் இருந்தன.

நமது நாடகக் கலைகளின் மரபு

ரஸனை என்னும் சொல்லை உலகத்திற்கே தந்தது நம் நாட்டு நாடகங்களே. இங்கே சக இருதயா என்று பார்வையாளர்களைப் பெயரிட்டிருக்கின்றனர்.

காவிய ரூபத்திலும், வசனங்களைக் கொண்டும் நாடகங்கள் இயக்கப்பட்டன.

பாடல்கள் நிறைந்திருந்தன. நாட்டியமும் உண்டு.

நடிப்புக்கலை மிகவும் முன்னேறிய நிலையில் ரசனை உணர்ச்சிகளைத் தட்டியெழுப்பியது. அதே நேரத்தில் சிந்திக்க, தனித்து விடப்பட்ட நிலையையும் (Alienation) உட்கொண்டிருந்தது.

இவற்றில் காட்சிக்கோப்புகள் இல்லாமல் இருந்தும் அவைகளைக் கைமுத்திரைகளின் பிரயோகத்தின் மூலம் பூர்த்தி செய்து கொண்டனர்.

குறியீட்டு வழியே நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. அதே சமயத்தில் அவை மனிதப்பண்பாட்டின் நீதி, நியமங்களின் பொருட்டே நடத்தப்பட்டன.

பறப்பது, நீந்துவது, சண்டைக்காட்சிகள் போன்ற எல்லாக் காட்சிகளையும் மிக உன்னத அபிநயா (Oriental expression), பங்கா (Pose) வழியே நடத்திக் காட்டினர்.

முத்திரைகளும், அபிநயங்களும் பங்காமுறைகளும் நம் நாட்டில் இருக்க Mime என்னும் சைகை மொழி நடிப்பு தேவைப்பட்டதாகவே இல்லாமல் போய்விட்டது எனலாம்.

இந்திய நாடகங்களில் காணப்படும் கற்பனைகளும், நடிப்புகளும் உலகமேதைகளை மெய்சிலிர்க்க வைத்து விட்டன.

ஆனால் நாம் இந்தப் பழம்பெருமைகளை அறிந்து கொள்ளாமல் மேற்கைத் தேடி, அலைந்து, ஓய்ந்தோம்.

சமஸ்கிருத நாடகங்களின் தாக்கம் மற்ற எல்லா மொழிகளில் இருந்தும் காலப்போக்கில் மறைந்து விட்டது. இது அடிமைப்பட்ட இந்தியாவின் தலைவிதி.

இந்தியாவின் மற்ற மொழி நாடகங்கள்

தமிழ்நாடு

1890 முதல் பெல்லாரி கிருஷ்ணமாச்சாரியின் சரசவிநோதினி சபைகள் நாடகங்களை நடத்தின.

1893 மியூசியம் தியேட்டரின் கன்னையா கம்பெனியும், அதன் சமகாலங்களிலும், அடுத்தும் பாலவிநோத சாலா என்னும் பாய்ஸ் கம்பெனி, பாலாமணி என்னும் பெண்கள் நாடகங்களும் நடைபெற்றன. பொதுவாக இவைகள் சாஸ்தீரிய நாடகங்களை நகல் செய்யும் நாடகங்களாக இருந்தன. ஆனால் புராணங்களை வெகுவாகச் சமூகங்களுக்கு உணர்த்திக் காட்டும் தன்மையுடையவைகளாக இருந்தன என்றாலும் பாலாமணி என்னும் பெண்கள் நாடகக்குழுவைப் பாராட்டமல் இருக்கமுடியாது. நாடகத்திற்குப் பெண்கள் வரத்தயங்கிய காலத்தில் தனியாகப் பெண்கள் மட்டும் இயக்கிய இதைப் போற்றவேண்டும் என்றாலும் நாடக அருங்கலை என்னும் ரீதியில் இந்த நாடகங்களில் புதுமையான தொழில் நுட்ப முயற்சிகளைக் காணமுடியவில்லை.

பிற்காலத்தில் நவாப் ராஜமாணிக்கம் கம்பெனி வந்தும் முற்போக்கைக் காணமுடியவில்லை. ஆனால் இது மாயாஜாலக் காட்சி களை ஏற்படுத்தியும், வானத்தில் தேவர்கள் தோன்றி அசரீரி வழங்கும் காட்சிகளையும் காட்டிக் கைதட்டும்படி செய்தது.

சம்பந்த முதலியாரின் சமூக நாடகங்கள் ஒரு மாறுதலைக் கொடுத்தாலும் அவை பொழுதுபோக்குச் சாதனங்களாகவே அமைந்திருந்தன.

சங்கரதாஸ்சுவாமிகளின் மேடை வழி சமயத்தொண்டு சிறப்பாக அமைந்திருந்தது என்றாலும் சமூக விழிப்பு, சீர்திருத்தங்கள் திராவிட இயக்க

நாடகங்களின் மூலமாகத்தான் பிரபலமாயின. திராவிட இயக்க நாடகங்களின் பிரச்சாரம் கலாரசனையில் மங்கித்தான் இருந்தது. இயக்க வெறி கலையை மிஞ்சியதாகவே இருந்தது.

டி.கே.எஸ். பிரதர்ஸ் நாடகங்கள் மொழிவழி சிறப்பாகவும், ஆடை, அலங்காரங்கள் சரித்திர காலத்தை உணர்த்துவதாகவும் இருந்தன. இவர்களின் மேடைக் கோப்புகள் வரைப்படபடுதாக்களைத் தாண்டி நடிகனே அதைத் த்ள்ளிச் சென்று மாற்றுக் காட்சிக்காக உதவமுடியும் படியும் அமைந்திருந்தன. ஆனால் நாடக அணுகலில் புதுமையைக் காணமுடியவில்லை. வெறும் கதை சொல்லும் நாடகங்களாகவே காணமுடிந்தது.

சஹஸ்ரநாமத்தின் 'சேவா ஸ்டேஜ்' சமூக ரீதியில் சாமான்யனைக் கதாநாயனாக்கியது பாராட்டத்தக்கது. தி.ஜானகிராமன் மற்றும் பிரபல ஆசிரியர்களின் நட்புடன் சேவா ஸ்டேஜ் பல நல்ல நாடகங்களை இயக்கியது. ஆனால் பார்வையாளர்கள் எப்படியெல்லாம் பயனடைய முடியும் எனத்தீவிரமாக நாடக நுட்பங்களில் முனையவில்லை.

தமிழர்கள் தேசபக்தியுள்ளவர்கள் என்று மார்தட்டிக் கொண்டாலும் அவர்கள் தேசபக்தியைப் பாட்டின் ரூபத்தில் வள்ளித் திருமணம் போன்ற பழைய நாடகங்களில் வெளிப்படுத்தினார்களே தவிர தேசபக்தி நாடகங்களாகத் தனியே சிறப்பாக நடத்தவில்லை. சங்கீதத்திலும், நாட்டியங்களிலும் மிகவும் முன்னேறிய தமிழ்நாடு நாடகத்துறையில் படுத்துக்கொண்டது.

1980-க்குப் பிறகு தமிழ்நாட்டிலும், பாண்டிச்சேரியிலும் நாடகப் பள்ளிகள் தோன்றின. தஞ்சையில் நாடகத்துறையும் துவங்கியது. டில்லி தேசிய நாடகப்பள்ளியில் பயின்றவர்களும் இருந்தனர். இதற்கு முன்பே காந்தி கிராமத்தில் பெரிய அளவில் தேசிய நாடகப்பள்ளியின் நாடகப்பட்டறையும் நடந்தது உண்டு. விளைவு — புறஞ்சேரி, வெறியாட்டம், நந்தன் கதை, சாப விமோசனம், கருஞ்சுழி போன்ற நல்ல நாடகங்கள் கிடைத்தன.

ராமானுஜத்தின் புறஞ்சேரி கவிதைமொழியாக ஒரு மாதிரி ஓரங்கநாடகக் கூற்றிலும், சமகால பிரச்சினையைப் பின்னிய சிலப்பதிகாரமும் தனித்து நின்ற நல்ல நாடகமாக விளங்கியது. இவரது வெறியாட்டம் சோகத்தை.......... தமிழ்நாட்டின் மரபுக்கலை ஒப்பாரி வடிவில், ஒலியில் பண்பட்டுத் தமிழ் உள்ளங்களைக் கலக்கியது. சோகம் என்னும் கரும்புள்ளியைக் காணமுடிந்தது.

ஆர். இராசு இயக்கிய நந்தன் கதை தமிழ் மண்ணின் மணத்தோடு தமிழ்ப்பழங்குடி மக்களின் வாத்திய இசைகளுடன் என்றோ கிராம மக்களுக்கும் மேல்குடிமக்களுக்குமிடையே ஏற்பட்ட மோதலை இன்றைய பிரச்சனையாகப் புத்துயிரோடு காணப்பட்டது. இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதிய நந்தன் கதையை ஒரு இயக்குநர் (ஆர். இராசு) எப்படித் தனது

படைப்பாகவே ஆக்கிக் கொண்டுள்ளார் என்பதற்குத் தக்க உதாரணமாய் நிற்கின்றது.

எம். இராமசாமி இயக்கிய சாபவிமோசனம் என்னும் நாடகம் ஆகாயத்தையும், பள்ளத்தையும் ஆசை மனம் எப்படி எடை போடுகிறது என்பதைச் சுருங்கச் சொல்லி, நாடகத் தமிழில் கலை அம்சத்துடன் கொடுத்தது. ரிஷி ஒரு பன்றியாகும் காட்சியை - ரிஷி தன் தலையால் தரையில் கிர்க்கி அடித்துக் (சுற்றி) காட்டிப் பன்றியாக மாறியதாகக் காட்டியது புதுமை. தலை-ஞானம். தரை-சூன்யம் மற்றும் கிர்க்கி என்னும் சுழல்-மாற்றம் என்னும் அர்த்தம் கொண்டது. எனவே நமது சாஸ்திரிய சம்பிரதாயப் படியும் புதுமையும் சேர்ந்த நல்ல படைப்பு இது. நல்ல நடிப்பு.

ஆறுமுகத்தின் கருஞ்சுழி என்னும் நாடகம் கற்பனையின் எல்லையைத் தொட்டுக் காட்சிப் படிமங்களை எளிய முறையில் கம்பளத்தை ஆட்டியே பெருங்கடல் அலைகளாகவும், சூறாவளிக் காற்றாகவும், சகாப்தத்தின் மாற்றமாகவும் உணர்த்தி விட்டன. இதில் நாடகத் தொழில் நுட்பங்கள் நிறைந்து மக்களிடம் புதுமையைக் கண்ட பிரமிப்பை ஊட்டியது.

இதே சமகாலத்தில் என். முத்துச்சாமியின் மேற்பார்வையில் நடந்து வரும் கூத்துப் பட்டறையின் நாடகங்கள், ஆசிரியரின் புதுமை நாடக எழுத்து வடிவில் நடிப்புக் கலை விழிப்போடும், கலைக்குணங்களுடனும் மேடையில் தோன்றி இருக்கின்றன.

ந. முத்துச்சாமி, பிரபஞ்சன், ராமானுஜம், பிரளயன், இ. பார்த்தசாரதி முதலியவர்கள் கதைகளை எழுதாமல் நாடகங்களை நாடக உருவில் வலு கொண்டு எழுதி வருகிறார்கள். இவர்களைத் தமிழகம் நம்பலாம் என்ற அளவுக்குத் தைரியம் பிறக்கிறது.

மற்றும் கூத்துப் பட்டறை பசுபதி, சிறுவர்கள் நாடக வேலு சரவணன், உடல்மொழி நடிகன் பூபதி போன்ற இளைஞர்கள் தமிழ் நாடக உலகத்தில் பிரவேசித்திருக்கிறார்கள். நல்ல எதிர்பார்ப்புகள் உண்டு.

மற்ற மொழி நாடகங்கள்

வங்கம்

கவிதை மனம் கொண்ட நாடகங்கள், சமூக நாடகங்கள், புதுமை அணுகல்-நல்ல ரஸனை நிலைகளோடு நாடகங்கள் உண்டு.

வங்காளிகள் நல்ல ஹாஸ்யமானவர்கள். நல்ல தேசபக்தி நாடகங்கள் பல மேடையுக்திகளோடு பார்க்க முடியும். சுழலும் மேடைகள், தொங்கும் காட்சிக்கோப்புகளுக்கு அவர்களுடைய நாடகமேடையில் இடம் உண்டு.

குறிப்பாகப் பாதல் சர்க்காரின் தெரு நாடகங்கள் எவ்வித மேடையுமின்றி, குறிப்பிட்ட ஆடை ஆபரணங்களுமின்றி நடிப்புத்

திறனாலும், நாடகமொழி உதவியையும் கொண்டு புதுமையாகப் படைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

மராட்டி

இவர்கள் நாடகங்கள் கேளிக்கைக் கூத்திற்கும், தமாஷாவிற்கும் பெயர்போனவை. என்றாலும் தேசப்பற்று நாடகங்கள், வீரம், சரித்திரம் என்றும் நாடகங்கள் குவிந்துள்ளன. 'தெந்துல்காரின்' நாடகங்கள் நூதன முறையில் நாடக மொழியில் புரையேறிய சமூகத்தைச் சுட்டிக் காட்டிப் பெரும் புரட்சிகளைச் செய்து வருகின்றன. நடிகர்களே காட்சிப்பொருள்களாகவும், நடிகர்களாகவும் கதைசொல்லும் ஆசிரியர்களாகவும் மேடையில் புது யுக்திகளோடு நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றனர். மஹாராஷ்டிரத்தில் ஒவ்வொரு நாளும் ஏதாவது ஒரு நாடகம் நடந்து கொண்டே இருக்கும்.

கேரளம்

நாடகங்களுக்கும், அரசியலுக்கும், கலாசாரங்களுக்கும் பேர்போனது கேரளம். இங்குப் புதுமைகளும், பழமைகளும் சமதட்டில் உயர்ந்து நிற்கின்றன. தாமஸ், சங்கரபிள்ளை, ராமானுஜம் போன்ற நாடக வல்லுநர்கள் குறியீட்டு நாடகங்கள், அரசியல் தத்துவ நாடகங்கள் மற்றும் நவீன நாடகங்கள் (Alienation-Epic)முதலியவைகளைப் பரீட்சார்த்தமாக நடத்தி வெற்றி கொண்டிருக்கிறார்கள்.

இந்தி நாடகங்கள்

இன்றைய காலகட்டத்தில் இந்தியில் உலகத்துப் பெருநாடகங்கள் எல்லாம் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு இங்குமங்குமாக நல்ல தயாரிப்புகள் வருகின்றன. இந்தி நாடகங்களின் வெளி மிகவும் பெரியதாக இருக்கிறது. டில்லி தேசிய நாடகப்பள்ளி மாணவர்களின் வெளிப்பாட்டில் புதுமைகள் குவிகின்றன. நல்ல நாடகங்கள் நம் நாட்டிற்கும் உண்டு என்ற தைரியத்தைக் கொடுக்கின்றன.

புதுமைநாடகங்களின் லட்சணங்கள்

பொதுநிலை

பார்வையாளர்கள் வெறும் கதையைப் பார்த்து விபரம் அறிந்து கொள்ள முனையாமல் உணர்வு பூர்வமாகப் பங்கு கொள்ளும் ரசிகர்களாக வரவேண்டும்; சிந்திக்க வேண்டும். அதற்கான மொழியைச் சுருக்கி நடிப்பின் சாத்தியங்களைக் கூட்டி, கற்பனைகளையும் தட்டிக் கொடுக்கும் நாடகங்கள் இயக்கப்படவேண்டும்.

நாடகங்களில் நடிப்பின் முதன்மையை நாட்டி ஒளி மூலமாகப் பார்க்கும் காட்சிகளை மட்டும் வலியுறுத்தி மற்றவைகளை நிழலில் கரைத்து விடுதல் - பிரச்சினைகளின் சிக்கல்களை வேண்டுமென்றே பல

கோணங்களில் அணுகும் முறை - இசை மூலம் மனிதனின் மென்மையை வெளிப்படுத்துதல் போன்ற நுட்பங்கள் கையாளப்படவேண்டும்.

இயற்கையில் எல்லாமே கலந்து இருக்கின்றன. கலையில் வேண்டியது மட்டும் கலப்படமற்று நிற்கின்றது. எனவே Naturalism என்னும் தத்ரூபம் அல்லது இயல்பு வழியைவிட Symbolic என்னும் குறியீட்டு அணுகுமுறை நாடகக்கலையில் சிறக்கிறது.

உடல் மொழி நடிப்பு யுக்தி (Body language)

வார்த்தைகளைத் தாண்டி, உணர்வுகளின் வழியாக அனுபவிக்க வழி தேடுதல். இவைகளின் மூலம் கிடைக்கும் பயன்கள் மொழியால் கொடுக்க முடியாததாக இருக்க முடியும்.

உதாரணம்: கப்பலோட்டிய தமிழன் சிறையில் வாடினான். செக்கிழுத்து உடல் மெலிந்தான் என்று சொல்வதை விட அதை நேராகச் செக்கிழுப்பதுபோல் காட்டினால் கிடைக்கும் விளைவு மக்களை - அவர்களின் மனதை மிகவும் தாக்குவதாக இருக்கும். ஆனால் அதைவிட செக்கிழுக்கும் பொழுது அவனுடைய முதுகு, இடுப்பில் ஏற்படும் வேதனையையும், தோள்பட்டைகளுக்கு ஏற்படும் சகிக்கமுடியாத வலிகளையும் உடல் மொழி நடிப்பால் - (தத்ரூபமாகப் பார்ப்பதை விட) பார்வையாளர்கள் தங்களுக்கே நேர்ந்த அவஸ்தைகளைப் போல அறிந்து கொள்ள வைக்க வாய்ப்பு உண்டு. இங்கே உடல் துயரங்களை நடிகனே தனி நடிப்பாக வேதனைகளின் தாக்குதலை அந்தந்த உறுப்புகளைக் கொண்டு விளக்கமளிப்பதாகக் குறிப்பிட்ட வேதனையை வெளிப்படுத்துவார். சில சமயங்களில் கோரஸ் என்னும் ஒரு குழு அப்பாத்திரத்தின் துயரத்தை ஒருவனின் இடுப்பை ஒடிப்பது போல் --- குத்துவது போல் --- பிடித்துக்கசக்குவது போல் நடித்து இடுப்பிற்குக்குரல் இருந்தால் அது அவஸ்தையில் எப்படியெல்லாம் கூச்சலிட்டு அழும் என்பதையும் சேர்த்துக்கொள்ளும். இது நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் பதம், நிரவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட தனி நடிப்பாகவும், பார்க்கும் காட்சியின் தனிப்பட்ட உள் சூட்சம காட்சிகளாகவும், பார்க்கமுடியாத வலியை உணர்வுகளின் ஓலங்களாகவும் அறிந்து கொள்ள ஏதுவாக்கும் முறையெனலாம்.

தனித்துவிடல் (Alienation)

நாடகத்தில் ஒருவர் தாங்கமுடியாத துக்கத்தில் இருக்கும் போது பார்வையாளர்களும் சேர்ந்து அழுவதுண்டு. நாடகம் முடிந்தவுடன் அதை மறந்துவிடுவதும் உண்டு. புதுமை இயக்குநர்கள் இதைத் தவிர்க்க --- பார்வையாளர்கள் தாங்கள் அனுபவித்த துக்கத்தை மேலும் சிந்திக்க வேண்டும்........ அது மாதிரி துக்கங்கள் மனிதனுக்கு ஏற்பட மூல காரணங்கள்

என்ன? எப்படி அவைகளைப் போக்கலாம் என்று சிந்திக்க வைக்கும் முயற்சியே தனித்துவிடல் முறை. இங்கே நடிகன் தனது கண்ணீரைத் தானே ஆராய்வான். பார்வையாளர்களும் கண்ணீர் விட்டுக் கொண்டே சிந்திக்க முனைவர் அதற்காக அந்தச் சூழலில் மாறுபட்ட உண்மைகளை நேருக்கு நேராக, முகாமுகமாக அமைக்க வேண்டி இருக்கிறது.

உதாரணம்: பசியால் வாடும் ஒருவன் தனது துயரத்தை அபிநயிக்க அது சமயம் ஒருவன் சுவரொட்டி ஒன்றை ஒட்டிவிட்டுப் போகிறான். அந்தச் சுவரொட்டியில் "எலிகளைக் கொல்லுங்கள். எலிகள் நமது நாட்டுச் சேமிப்புகளை எவ்வளவு தின்று தீர்க்கின்றன?" என்று இருக்கிறது. மக்களுக்குப் பசி தோன்றக் காரணம் எலிகளும், எலிபோன்றவர்களும் தான் என்றோ, நமது அஜாக்கிரதை என்றோ இது சிந்திக்க வைக்கிறது. பொதுவாக நாம் பார்க்கும் நாடகம் வெறும் உணர்ச்சிகளுக்கு மட்டும் இடம் தராமல் சிந்திக்கவும் துணையாக இருக்க வேண்டும் என்பதே இதன் நோக்கம். மக்கள் கற்பனைகளை மட்டும் ரசித்து விட்டு மூலகாரணங்களுக்குத் தம்மைத் தயார் செய்து கொள்ளாமல் இருக்கக் கூடாது என்பதே புதுமை இயக்குநர்களின் எதிர்ப்பார்ப்பு.

கனவு நிலை (Surrealism)

கனவு காணாதார் யாரும் இல்லை. கனவுகள் ஆழ்மனத்தின் கசிவுகளாக இரவு நேரங்களில் உடல் ஓய்வு கொள்ளும் பொழுது சிதறலான காட்சிப் படிமங்களாகத் தோன்றுகின்றன. இவைகள் விழித்ததும் மறைந்து விடுகின்றன. என்றாலும் மனிதனோடு பிறந்த உண்மைகள். இந்தக் கனவுகளுக்குக் காரணம் நம் அடி மனதில் தேங்கி நிற்கும் ஆளுமை குணாதிசயங்களே என்பது மனோதத்துவ நிபுணர்களின் கணிப்பு. இவை மனிதனை ஆட்டி வைக்கும் சர்வ வல்லமை படைத்தவை. சிலசமயங்களில் நமது அறிவின் வலுவையும் தாண்டி இவை நம்மை நடத்தி வைத்து விடுவதுண்டு. இவற்றால் அந்த மனிதனுக்கும், அவனுடைய சமூகத்திற்கும் என்னென்ன பாதிப்புகள் விளையலாம் என்பதைக் கற்பனை தோய்ந்த காவியங்களாக, அல்லது பயங்கரமாக நாடகத்தில் புகுத்துவதே சர்ரியலிசம் என்னும் அணுகல்கள்.

மற்ற உபசாதனங்களின் அணுகல்கள்

திரைச்சீலை

இது ஒரு முக்கிய பாத்திரத்தை அறிமுகம் செய்ய உதவுகின்றது. திரைச்சீலைக்குப் பின்னால் நடிக்கும் பாத்திரம் இருக்கும்பொழுது அதைப் பார்த்து விட வேண்டும் என்னும் துடிப்புப் பார்வையாளர்களிடம் ஏற்படும். அந்தக் குணச்சித்திரத்தின் குணாதிசயங்களைத் திரைக்கு மேல் கைகளால்

முத்திரைகளைக் காட்டி அபிநயிப்பது......... கீழே கால்களின் அடவுகளின் மூலம் குணங்களை விளக்கித் திரை விலகுவது பாத்திர அறிமுகத்தை முழுமைப்படுத்தும்.

திரைச்சீலையைக் கொண்டு ஒரு காட்சியைக் காண்பிக்கலாம்; மறுகாட்சிக்காகக் கலைத்தும் விடலாம்.

ஒலி, ஒளி

ஒலியை மொழியாக மட்டுமல்லாமல் கூச்சல், இரைச்சல், குய்யோமுறையோ என்று அலறுதல், சிரிப்பு, உறுமல் போன்ற ஒலிகளின் மூலம் பயம், இன்பம், அபாயம், துன்பம் என்ற சூழல்களை உணர்த்தவும் பயன்படுத்தமுடியும். மனிதனின் குரல் வழி ஒலிகள் ஒப்பற்றவைகள்.

ஒளியோ காலத்தையும், பருவங்களையும் வருணிக்கவும், சோகம், துக்கம், விழா போன்ற மனசூழலை (Moods) ஏற்படுத்தவும் பயன் படுகின்றது. ஒளி அமைப்புகள் வேண்டியவைகளை ஒருமுனைப்படுத்தவும், மற்றவைகளை மறைத்து விடவும் உதவுகின்றன. மனித நிழல்களைப் பெரிதாக்கியும், சுருக்கியும் புது அர்த்தங்களை ஏற்படுத்த முடியும். வாழ்க்கையின் கனபரிமாணங்களையும் உண்டு பண்ணும் ஒளி அமைப்புக் கோணங்கள் மனிதனின் குணாதிசயங்களைக் கூட்டிக் காட்டவோ, மாற்றிக் காட்டவோ உதவுகின்றன. பிளட் லைட் பெரும்பாலும் பிரகாசமான காட்சி களைப் பார்க்கவும், ஸ்பாட்லைட் குறிப்பிட்டதை மட்டும் பார்க்கவும் பென்னர்லைட் கண் கூசாமல் நிலா ஒளி அமைக்கவும் பயன்படுகின்றன.

புரோசீனியம் எனும் அரங்கு முகம்

இது நாடகத்தை உயிருள்ள சித்திரமாகப் பார்க்க வகை செய்கிறது. இதன் Wings என்னும் பக்கவாட்டுத் தட்டிகளும் Fly wings என்னும் மேலே படுக்கைக் கோடுகளோடு தொங்கும் துணிகளும் மாயாஜாலக்காட்சி களைக் காட்ட ஏதுவாக இருக்கின்றன. இவை காட்சிகளைத் தவிர மற்றெல்லாவற்றையும் மறைத்து உதவுகின்றன.

காட்சி அமைப்புகள் (Scene sets)

தொங்கும் படுதாக் காட்சிகளில் தெரியும் பாதையில் நடிகனால் நடக்க முடியாது. அவைகள் அசைந்து பொய் எனக் காண்பித்து விடும். எனவே காட்சிக்கோப்புகளை எளிதாகச் செய்து அமைப்பது நல்ல முடிவுகளைக் கொடுக்கும். அதைவிடக் காட்சிகளைக் குறியீட்டில் அமைத்துக் கொண்டால் கற்பனைக்கு மிகவும் சாதகமாக இருக்க முடியும். மற்றும் ஆடுதளத்தைப் பல உயரங்களில் அமைத்துக் கொண்டு நிகழ்த்த முடியும். இவை பார்வையாளர்களின் கற்பனைகளுக்கும், இயக்குநரின் கற்பனைக்கும் பாலமாக அமையும்.

உயர்ந்த படைப்புகளை விரும்பும் இயக்குநர்கள் பெரும்பாலும் வெற்று இடங்களாகவே மேடையை அணுகுகிறார்கள் மேடையில் தோன்றும் எல்லா அம்சங்களும் நடிப்பின் பக்கபலங்களாக இருக்க வேண்டும் என்பதே எல்லா இயக்குநர்களின் நோக்கமாகும்.

ரசிப்பது, ரசித்ததைச் சிந்திப்பது, மறக்காமல் இயக்கத்தில் ஈடுபடுவது, மனதை விசாலப்படுத்தித் தன்னைக் கலையின் வழியாக மேம்படுத்துவது ஆகியவையே நல்ல நாடகங்களின் குணங்கள். இவைகளை நூதன நாடக இயக்கங்கள் புதுமைகள் மூலம் செயல்படுத்த முனைகின்றன.

தமிழில் சபா நாடக மரபு

மு. தங்கராசு

கலை, நுகர்வோரின் இயல்பையும் எண்ணிக்கையையும் பொறுத்தே பெருமை பெறுகிறது. சிலருக்குக் கோலம் பிடிக்கும். சிலருக்கு ஆடை அணிகலன்கள் அழகைத் தரும். ஒரு சிலருக்குச் சிற்பம் கவர்ச்சியாகத் தெரியும். ஓவியம் சிலரின் கண்ணையும் கருத்தையும் கவரும். சிலருக்கு இலக்கியக் கலையில் ஈடுபாடு மிகுதியாக இருக்கும். சிலர் இசையின் நயத்தில் திளைப்பர். நாடகமோ அனைவரின் ஆர்வத்தையும் நிறைவு செய்யும் கலையாகும். காரணம், நாடகத்தில் ஆடை அணிகலன்களின் அழகு உண்டு; அழகிய சிற்பமும் கண்கவர் ஓவியமும் உண்டு; கவின்மிகு காட்சி அமைப்புகள் உண்டு; சிந்தையை நிறைவிக்கும் கருத்து வளம் உண்டு; செவிநுகர் கனியாம் இசையும் உண்டு; நயமிகு நடனம் உண்டு; இலக்கியத்தின் செறிவும் உண்டு.

'நாடகம் கலைக்கரசு' என்று போற்றப் பெறுகின்றது. எனவேதான் நாடகக் கலைக்கு மக்களின் ஆதரவு அதிகம்; அதிகம் தேவை. இது பல கலைஞர்களின் கூட்டு முயற்சியால் சிறப்பது என்பதால் செலவும் அதிகம். ஒவ்வொரு முறை நாடகம் மேடையேறும் போதும் பெரும் பொருள் செலவாகும். அச்செலவை ஈடு கட்டவும், அதற்கும் மேல் கலைஞர்களின் வாழ்க்கை நடப்புக்கும் பெரும்பொருள் வருவாயாக வரவேண்டும். அதனால் நாடகம் காண்போரின் எண்ணிக்கை நாடக வளர்ச்சிக்கும் வாழ்வுக்கும் இன்றியமையாததாகிறது.

நாடகப் பழமை

தமிழ் நாடகம் பன்னெடுங் காலத்திற்கு முன்னரே சிறந்து விளங்கி-யிருக்கிறது. நாடகம் பற்றிய பல செய்திகளை நம் பழந்தமிழ் இலக்கண இலக்கியங்கள் அறிவிக்கின்றன. வேத்தியல், பொதுவியல் என்று வழங்கிய பான்மையை அறிய முடிகின்றது. நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்று பகுத்தறியும் பாங்கினைக் காண முடிகிறது. நாடகக் கலைஞர்களின் வாழ்வைப் பாடும் பாடல்கள் உண்டு. நாடகம் காண்பதை மிக இனிய பொழுது போக்காகக் கருதினர் பழந்தமிழ் மக்கள். கண்ணையும், கருத்தை யும் கவரும் கவின் கலையாக, நுண்மாண் நுழைபுலம் மிக்க நூலோர் போற்றும் நுண்கலையாக, நலம் பல விளைக்கும் நற்கலையாக நாடகம் விளங்கியது.

தெருக்கூத்து

சங்க காலத்திற்குப் பின்னர் தமிழகத்தில் அரசியல் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. பிற இனத்தாரின் ஊடுருவல் நிகழ்ந்தது. வேற்று மொழி வேரூன்றியது. புறம்பான பண்பாடு நுழைந்தது. நாகரிக 'மாறுபாடு உண்டானது. தமிழ் மொழி, கலை வளர்ச்சியில் கவனம் செலுத்துவோர் குறைந்தனர்; குன்றினர்.

ஏனைய கலைகளைவிடவும் நாடகக் கலை வெளிப்பாட்டுத் திறத்திலும் நுகரும் பாங்கிலும் வேறு பட்டது. நாடகத்தை நிகழ்த்துவதற்குப் பல கலைஞர்களின் கூட்டு முயற்சி தேவை; நுகர்வதற்கும் மக்கள் கூட்டம் வேண்டும். இத்தகைய வாய்ப்பு இல்லாமற் போனதால் நாடகக் கலை நலிந்தது. போற்றுவார் இல்லாமையால் பொலிவை இழந்தது. ஆனால் நீறு பூத்த நெருப்பாய்க் கனன்று கொண்டே இருந்தது.

ஒரு காலத்தில் உயர்ந்த இடத்தில், சிறந்த அறிஞர்களின் பாராட்டோடு வலம் வந்த தமிழ் நாடகக் கலை, காடு, மேடுகளில், கல்வியறிவு போதாத பாமரர்களின் பொழுது போக்குக்கென்று, திருவிழாக் காலங்களிலும், அறுவடைக் காலங்களிலும் மட்டும் நடைபெறும் கலையாக மாறியது. உழைத்துக் களைத்தவர்களும், உயரிய வளம் இல்லாதவர்களும் காணும் கலையாக மாறியது. பெரு நகரங்களில், பேரரங்கங்களில் நுழைய முடியாமல் சிற்றூர்களில் நான்கு தெருக்கள் கூடும் நாற்சந்திகளில் மட்டும் நடைபெறும் கலையாக மாறியது. அதனால் தெருக்கூத்து என்ற பெயர் வந்தது.

உருவம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மாறத் தொடங்கியது. உயரிய பெருமை மறைந்தது. வலியிழந்த புலியாய், வீறு குறைந்த அரிமாவாய் தளர்நடை போட்ட நாடகக் கலையை, மறைந்து போகாமல் காத்தவர்கள் வயலில் உழைத்துக் களைத்தவர்களும், வாழ்க்கைக்குப் போராடியவர்களும் தான்.

தெருக்கூத்தை நடத்தியவர்கள் இறையாண்மையோடும், விரதமிருந்து பயின்றும் ஒரு புனிதத் தன்மையைக் காத்தனர். அவர்கள்

படிப்பறிவில் குறைந்தவர்களாக இருந்தாலும் தம் கலையின் மீது ஈடுபாடு மிகுந்தவர்களாக விளங்கினார்கள். சில நேரங்களில், கடவுளர் கோலத்தில் வருகின்ற கூத்தர்களைக் கடவுளரென எண்ணிக் கைகுவித்துப் பார்வையாளர்கள் வணங்கியதும் உண்டு. அந்த அளவுக்குக் கூத்தாய் நைந்த போதும் நாடகம் வாழ்ந்தது.

நாடகம், தெருக்கூத்தாய்த் தேய்ந்த போதும், பாட்டாளிகளும், உழைப்பாளிகளும், உழவர் பெருமக்களும் அக்கலைக்கு ஆதரவு நல்கினர். இத்தகையவர்களின் ஆதரவால் உருவம் மாறினாலும் உயிர்ப்போடு உலா வந்து கொண்டிருந்தது தமிழ் நாடகம். தெருக் கூத்து ஊர்த் திருவிழாக்களையும், களத்து மேடுகளையும் பற்றுக் கோடாகக் கொண்டு வாழ்ந்தது.

நாடக மலர்ச்சி

சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதி, நாடகக் கலையின் விடிவு காலமாக அமைந்தது. முழு மதியை மறைத்துக் காரிருளை உண்டாக்கியிருந்த கருமேகக் கூட்டத்தை ஒரு புயற் காற்று அகற்றியது; புது ஒளியைப் பரப்பியது. அந்தப் புயல் காற்று தான் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் என்னும் மற்றொரு திகைப்பூட்டும் காற்றும் வீசி, அவ்வொளியைப் பேரொளியாக்கியது. அந்த ஒளியை மேலும் சுடர் விடச் செய்தார் பரிதி மாற் கலைஞர். இந்த மூவரின் முயற்சியால் தமிழ் நாடகம் பொலிவு மிக்க மலர்ச்சியைக் கண்டது.

நாடகக் குழுக்கள்

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 'சமரச சன்மார்க்க நாடக சபை', பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் 'சுகுண விலாச சபை', சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரின் 'பால மனோகர சபா', சி. கன்னையாவின் 'ஸ்ரீகிருஷ்ண விநோத சபா', நவாப் இராசமாணிக்கம் நாடகக் குழு, டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் நாடகக்குழு, என்.எஸ்.கே. நாடகக்குழு போன்ற பல நாடகக் குழுக்கள் தோன்றின. இக் குழுக்கள் அனைத்தும் நாடகக் கலைக்கு ஆற்றிய தொண்டு அளவிடற்கு அரியது.

இக் குழுவினர் சிறந்த நாடகங்களைச் சீரிய முறையில் தயாரித்து மக்களுக்கு வழங்கினர். ஊர்தோறும் முகாமிட்டுப் பல நல்ல நாடகங்களை நடத்தினர். மக்களின் கருத்தை ஈர்க்கும் வகையில் விளம்பரங்கள் செய்தனர். ஒரே நாடகம் பலமுறை மேடையேறியது. பாலாமணி அம்மையாரின் நாடகத்தைக் காண்பதற்கு என்றே ஒரு தனி தொடர்வண்டி விட்டதாகவும் தெரிகின்றது. அந்த அளவுக்கு நாடகக் குழுவினர் ஒவ்வொருவரும் தம் தம் திறமையைக் காட்டி மக்களைத் தம் கலையின் பால் ஈடுபடச் செய்தனர். ஓர் ஊரில் பல நாள், பல நாடகங்களை நடத்தினர். பல கல் தொலைவு நடந்து சென்றும், மாட்டு வண்டிகளில் சென்றும் நாடகத்தைக் கண்டனர். கட்டுச் சோறுகளைக் கட்டிக் கொண்டு நாடகம் பார்க்கச் சென்ற மக்களும் உண்டு. தமிழகம் எங்கும் நாடகம் நடைபெற்றது. காண்போரின் ஆதரவு

மிகுந்தது. நாடகக் கலையின் பால் படித்தவர்களும், பெரியவர்களும் ஈடுபாடு காட்ட முற்பட்டனர். இக்காலகட்டத்தில் குழுக்களின் திறமையும், விளம்பரமும் மக்களை ஈர்த்தது, நாடகம் வீறு நடை போட்டது.

திரைப்படம் வந்தது

1930 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிறகு திரைப்படம் அறிமுகமானது. அஃது ஒரு புதிய கலை என்பதால் மக்களின் நாட்டம் அந்தப் பக்கம் திரும்பியது. நாடகத்தையே தொழிலாகக் கொண்டிருந்த குழுவினரும் திரைப்படத்தின் மீது நாட்டம் செலுத்தத் தொடங்கினர். மேடையில் உலா வந்த நடிகர்கள் திரையில் நிழலாடத் தொடங்கினர். முழு நேரமும் நாடகமே நோக்கம் என்றிருந்தவர்களும் கூட, திரைப்படத்தால் ஈர்க்கப்பெற்றனர். இவர்களின் நாட்டம் மிகுதியான அதே நேரத்தில் திரைப் படம் வேகமாக வளர்ந்தது. திரைப்படம் தமிழக மக்களுக்கு மிகச் சிறந்த பொழுது போக்காக அமைந்தது.

பயில்முறை நாடகக் குழுக்கள்

நாடகமே வாழ்க்கை என்று கொண்டிருந்த பல தொழில் முறை நாடகக் குழுவினருக்கும் திரைப்படத்தில் வாய்ப்புகள் பெருகின. அதனால் அவர்களின் கவனம் நாடகத்தை விடவும் திரைப்படத்தின் மீது மிகுதியானது. அந்தக் கால கட்டத்தில்தான் பயில் முறை நாடகக் குழுக்கள் பல தோன்றின. குறிப்பாக 1950க்குப் பிறகு பல பயில் முறை நாடகக் குழுக்கள் தோன்றின.

ஒய்.ஜி.பார்த்தசாரதியின் 'யுனைடெட் அமெச்சூர் ஆர்ட்ஸ் குழு', கே. பாலசந்தரின் 'ராகினி க்ரியேஷன்ஸ்', பூர்ணம் விசுவநாதனின் 'கலா நிலையம்', டி.எஸ். சேஷாத்திரியின் 'சாந்தி நிகேதன்', வி.எஸ் இராகவனின் 'ஐ.என்.ஏ தியேட்டர்ஸ்', கோமல் சுவாமிநாதனின் 'ஸ்டேஜ் ஃபிரண்ட்ஸ்' விசுவின் 'விஸ்வசாந்தி', வி. கோபாலகிருஷ்ணனின் 'கோபி தியேட்டர்ஸ்', 'சோ' இராமசாமியின் 'விவேகா ஃபைன் ஆர்ட்ஸ்', என்.எஸ். நடராசன் தொடங்கிய 'என்னெஸ்ஸென் தியேட்டர்ஸ்', காத்தாடி இராமமூர்த்தியின் 'ஸ்டேஜ் க்ரியேஷன்ஸ்', எஸ்.வி. சேகரின் 'நாடகப்பிரியா', கோவை இராசேந்திரனின் 'விஷ்ணுப்பிரியா', லியோ பிரபுவின் 'ஸ்டேஜ் இமேஜ்' போன்றவை பயில் முறைக் குழுக்களில் குறிப்பிடத் தக்கவை.

இப்பயில்முறை நாடகக் குழுக்களில் பங்கேற்கும் கலைஞர்கள் நாடகத்தை முழுநேரமும் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் அல்லர். நாள் முழுவதும் ஏதாவது ஓர் அலுவலில் ஈடுபட்டு விட்டு மாலையில் நாடக அரங்கிற்கு வருபவர்கள். முழுநேரமும் நாடகத்தையே நம்பி இருந்த குழுவினர் அருகிய நேரத்தில் பெருகியவர்கள் இவர்கள். பயில் முறைக் குழுவினர் பெருகியதால் நாடகத்தின் எண்ணிக்கையும் அதிகரித்தது. மாதத்தின் எல்லா நாட்களிலும் சென்னையில் நாடகம் நடப்பது இயல்பானது. இப் பயில்முறை நாடகக் குழுக்கள் பெருகிய கால கட்டத்தில்தான் பல சபாக்கள் உருவெடுத்தன.

சபாக்களின் தோற்றம்

மன்றம், அகாடெமி, சபா, கிளப் போன்ற பல பெயர்களில் சபாக்கள் தோன்றின. இத்தகைய சபாக்கள் பெரும்பாலும் இந்திய விடுதலைக்குப் பின்னரே தோன்றின. இந்தச் சபாக்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவு உறுப்பினர்களைக் கொண்டனவாக விளங்கின. இவை பெரும்பாலும் இசை நிகழ்ச்சிகளை அமைக்கவும், நடன நிகழ்ச்சிகளை ஏற்பாடு செய்யவுமே தொடக்கத்தில் ஏற்படுத்தப்பெற்றன. மாதம் தோறும் ஏதாவது இசை நிகழ்ச்சியைத் தம் உறுப்பினர்களுக்கு வழங்குவது, அல்லது நடன நிகழ்ச்சியை அமைத்துக் கொடுப்பது என்பதே இச் சபாக்களின் நோக்கம். இசையைத் துய்ப்பதும், நடனத்தைக் கண்டு மகிழ்வதும் நோக்கமாகக் கொண்டிருந்த காலத்தில் சபாக்களின் எண்ணிக்கை ஓரளவே இருந்தன. அவை நாடகத்தின் பால் நாட்டம் செலுத்திய போதுதான் பல புதுப்புது சபாக்கள் தோன்றும் நிலை ஏற்பட்டது.

சபாக்களின் வகைகள்

இவ்வாறு தோன்றிய சபாக்களை அவை செயல்படும் பாங்கினையும், கொண்டிருக்கின்ற உறுப்பினர்களின் எண்ணிக்கையையும் கொண்டு மிகப்பெரிய சபா, அளவான சபா, சிறு சபா எனப் பிரித்துக் கூறலாம். மிகப்பெரிய சபா என்பது அதிக அளவில் உறுப்பினர்களைக் கொண்டது. ஓரளவுக்குப் போதிய உறுப்பினர்களோடு செயல்படும் சபா அளவான சபா. மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையில் இயங்கும் சபாக்கள் சிறு சபாக்கள்.

மிகப் பெரிய சபாக்கள் அதிக உறுப்பினர்களைக் கொண்டவை என்பதால் தங்கள் உறுப்பினர்களைப் பிரித்து ஒரே நிகழ்ச்சியை இரண்டு நாளைக்கு அமைத்து மகிழ்விக்கும். அளவான சபா ஒரு நிகழ்ச்சிக்குப் போதுமான உறுப்பினர்களைக் கொண்டவை. சிறு சிறு சபாக்கள் தனித்து ஒரு நிகழ்ச்சியை அமைக்கும் தன்மை இல்லாதவை. இவை, பெரிய சபாவுடன் சேர்ந்தோ, அல்லது அளவான சபாவுடன் சேர்ந்தோ தம் உறுப்பினர்களை மகிழ்விக்கும். சில நேரங்களில் சிறு சபாக்கள் சில ஒன்று சேர்ந்து ஒரு நிகழ்ச்சியை அமைப்பதும் உண்டு.

சபாக்களும் நாடகங்களும்

இசையும் நடனமுமே நோக்கமாகக் கொண்டு உருவான சபாக்களின் கவனம் காலப்போக்கில் நாடகத்தின் பக்கம் பாய்ந்தது. நாடகம் பல நடை பெற்றதாலும், அவை நல்ல பொழுது போக்காகக் கருதப் பெற்றதாலும் சபா உறுப்பினர்களும் இசை, நடனத்தைவிடவும் நாடகத்தையே பெரிதும் விரும்பினர். அதனால் ஓரிரு இசை நிகழ்ச்சியோடு ஓரிரு நாடகங்களையும் கலந்து தர முற்பட்டனர். சில நேரங்களில் இசை நிகழ்ச்சி, நடன நிகழ்ச்சி, நாடகம் என்று தந்தனர். சில நேரங்களில் நடனத்தையும் நாடகத்தையும் தந்தனர். சில நேரங்களில் நாடகத்தை மட்டுமே தந்தனர். சபா

உறுப்பினர்களும் நாடகம் மட்டுமே கண்டு மன நிறைவு கொண்டனர். இவ்வாறு நாடகத்தின் மீது சபாக்களின் பார்வை பட்டதால் நாடகங்களின் எண்ணிக்கை மிகுதியானது.

சென்னை நகரத்தைப் பொறுத்தமட்டில் எல்லா மாலை நேரங்களிலும் நாடகம் காணலாம் என்ற நிலை உருவானது. விடுமுறை நாள்களிலும், ஞாயிறன்றும் இரண்டு, மூன்று நாடகங்கள் கூட ஒரே அரங்கில் நடை பெற்றன. காலை, பிற்பகல், மாலை என்று நாடக நேரங்கள் அமைந்தன. இந்தச் சபாக்களின் உதவி கிட்டியதால் நாடகக் கலைஞர்கள், தங்கள் நாடகத்திற்கு விளம்பரம் செய்ய வேண்டிய அவசியம் இல்லாமற் போனது. அதனால் செலவு குறைந்தது. புதுப்புது நாடகக் குழுக்களும் கூட உருப்பெற்றன. சபாக்களும் புதிது புதிதாகத் தோன்றின. சென்னையில் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட சபாக்கள் செயல்படத் தொடங்கின.

குறிப்பிடத் தக்க சில சபாக்கள்

மைலாப்பூர் ஃபைன் ஆர்ட்ஸ் கிளப், கார்த்திக் ஃபைன் ஆர்ட்ஸ், பார்த்தசாரதி சுவாமி சபா, அண்ணா ஆர்ட்ஸ் அகாடெமி, கலாநிலையம், பாரத் ஃபைன் ஆர்ட்ஸ், பிரபாத் கல்சுரல் அகாடெமி, இளங்கோ கலை மன்றம், கந்தன் ஆர்ட்ஸ் அகாடெமி, கலாரஞ்சனி, கோல்டன் ஆர்ட்ஸ் அகாடெமி, சிந்தாதிரிப்பேட்டை ஃபைன் ஆர்ட்ஸ், செந்தில் ஃபைன் ஆர்ட்ஸ், மாதவி கலை மன்றம், பூத் பாரடைஸ், ரசிக ரஞ்சனி சபா, கலாப் பிரியா, அன்னை கலை மன்றம், செனாய் நகர் ஆர்ட்ஸ் அகாடெமி போன்றவை குறிப்பிடத் தக்க சில சபாக்கள்.

சபாக்களின் பயன்

ஒரு நாடகம் நடைபெற வேண்டுமானால், எவ்வளவு நல்ல கதையாக இருந்தாலும், எவ்வளவு நல்ல உரையாடல்கள் தீட்டப்பெற்றிருந்தாலும், இவையின் மேன்மை சிறந்து அமைந்திருப்பினும், காட்சி அமைப்புகள் கருத்தைக் கவருவனவாக இருப்பினும், இன்றியமையாத தேவையாக அமைபவர் நாடகத்தை நுகர்வோரே. நுகர்வோர் இல்லையென்றால் நாடகத்தை நடத்த இயலாது. நாடகம் நடத்துவோரின் தேவையும் நிறைவடையாது.

சபாக்களின் தோற்றத்தால் நுகர்வோரைத் தேடும் நிலை நாடகக் குழுவினருக்கு இல்லை. ஒரு முறை ஒரு நாடகத்தை அரங்கேற்றினால் ஓரிரு முறை மட்டுமே நடந்து வந்த நிலை மாறியது. ஒரே நாடகம் பலமுறை மேடை ஏறும் வாய்ப்பு உருவானது. திரை அரங்குகள் போலவே நாடக அரங்குகளிலும் பகல் காட்சிகளாகவும் மாலைக் காட்சிகளாகவும் நாடகம் நடந்தன. அன்றாட வசூலை நம்பி நாடகம் நடத்தும் நிலை முற்றிலும் மாறியது. ஒரே நாடகம் கூட, காலை, பிற்பகல், மாலை ஆகிய மூன்று நேரங்களிலும் நடைபெற வாய்ப்பு உண்டானது. புதுப்புது நாடக ஆசிரியர்கள் தோன்றினார்கள். ஓராண்டில் ஒரு சில நாடகங்கள் மட்டுமே

அரங்கேறிய நிலை மாறி, நூற்றுக் கணக்கில் நாடகம் அரங்கேறும் நிலை உண்டாயிற்று. நாடகம் நடைபெறும் கால அளவு குறைந்தது.

சபாக்களின் உறுப்பினர்களாக உள்ளவர்கள் வேறு வேறு பணிகளில் ஈடுபடுகிறவர்கள். அவர்கள் மாலையில் தங்கள் பணிகளை முடித்துவிட்டு வந்து நாடகத்தைக் காண்பதற்கு வசதியாக ஒவ்வொரு நாடகமும் மாலையில் சுமார் 6-45 அல்லது 7.00 மணியளவிலேயே தொடங்கப் பெற்றன. நாடகம் நீண்ட நேரம் நடைபெற்றால் இரவில் வீடு திரும்புவதற்குப் போக்குவரத்து இடையூறு ஏற்படும். அதனால் சுமார் இரவு 9-30 மணியிலிருந்து 9-45 மணியளவில் நாடகம் முடியுமாறு அமைத்தனர். அதாவது ஒரு திரைப்படம் எவ்வளவு நேரம் நடைபெறுமோ, அதே அளவு நேரம் தான் நாடகமும் நடைபெறும் என்கிற நிலை உருவானது.

புராண நாடகங்களும் வரலாற்று நாடகங்களும் குறைந்தன. மனோகர், ஹெரான் இராமசாமி போன்றவர்கள் மட்டுமே அத்தகைய நாடகங்களை நடத்தினர். ஏனைய குழுக்கள் அனைத்தும் சமுதாய நாடகங்களையே மேடையேற்றின. நீண்ட கதைகள் தவிர்க்கப் பெற்றன. வாழ்க்கைப் போராட்டங்களும், சிக்கல்களுமே நாடகத்தின் கருவாகவும் கதையாகவும் அமைந்தன.

சபாக்களால் உருவான எதிர்விளைவுகள்

சபாக்கள் தோன்றிய பின்னர் நாடகங்களின் தரத்தை அளவிடும் பொறுப்பும் இச் சபாக்களின் போக்குக்கே விடப்பட்டது. சிலருடைய நாடகங்கள் நன்றாக இல்லை என்றாலும், எல்லா மன்றங்களும் வாய்ப்புக் கொடுக்கும் நிலை உருவானது. சபாக்களின் வாய்ப்பினால் தரமில்லாத நாடகம் கூட அதிகமுறை மேடையேறும் நிலை ஏற்பட்டது. சில குழுக்கள் நல்ல நாடகங்களை முயன்று தயாரித்தாலும் சபாக்களின் தயவு தேவைப்பட்டது; தேவைப்படுகிறது.

சபாக்கள் தங்கள் உறுப்பினர்களின் பொழுது போக்கே தங்கள் நோக்கம் என்று எண்ணியதால் தரமான நாடகங்கள் குறையும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. வெறும் நகைச்சுவை நாடகங்களே அதிக வாய்ப்பைப் பெற்றன. கருத்தோட்டம் மிக்க நாடகங்கள் எடுபடாமல் போகும் நிலையை இச் சபாக்கள் உருவாக்கின.

சபாக்களில் உள்ள உறுப்பினர்கள் பெரும்பாலும் படித்தவர்கள். பல்வேறு அலுவல்களில் ஈடுபட்டுள்ளவர்கள்.. அவர்களுக்குப் புரியும் என்பதால் நாடக ஆசிரியர்கள் மொழிக் கலப்பையும் தாராளமாகக் கையாண்டனர்.

> "வாட் ஈஸ் தி டிபெரன்ஸ் பிட்வீன் திஸ் டைப் ஆப் உமன் அண்ட் ஏ ஃபேமிலி உமன்? தி லைப் ஆப் திஸ் டைப் ஆப் உமன் ஈஸ் பேண்டு ஆன் செவரல் காஷுவல் காண்ட்ராக்ட்ஸ், பார் பார்ஷ்டிடியூசன் வித் செவரல் மென். தி லைப் ஆப் ஏ ஃபேமிலி

உமன், மோஸ்ட்லி அண்ட் ஜெனரலி, ஈஸ் பேண்டு ஆன் ஏ பர்மனென்ட் காண்டிராக்ட் ஃபார் பிராஷ்டிடியூஷன் வித் ஏ சிங்கல் மேன்!"

இஃது ஓர் உரையாடல் பகுதி. இப்பகுதியில் ஆங்கிலம் அப்படியே தமிழ் எழுத்துகளில் அமைந்துள்ளது.

இன்னொன்று:

"வேணு: ஐ மீன் --- மிஸ்டர் சலபதி ராவ்! நீங்க ஸ்ரீலதா ஓட்டல் புரோப்ரைட்டர் இல்லையா?

சலபதி: அவுண்டி. சிங்கிள் ரூமு எய்ட்டீன் ரூபிஸ், டபிள் ரூம் தர்ட்டி ரூபிஸ்!"

இன்னும் கொச்சை மொழிகளும், இரட்டைப் பொருள் தரும் உரையாடல்களும் நகைச்சுவை என்ற பெயரில் இடம் பெற வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

ஒப்பனைக் கலைக்கு விடை கொடுத்தனர். மாலையில் அலுவலகத்தில் இருந்து வரும் நடிகர் நேராக அதே உடையோடும் முகத்தோடும் மேடைக்கு வந்தாலும் போதும் என்ற நிலை ஏற்பட்டது.

இசையை முழுமையாக நாடகத்திலிருந்து பிரித்தனர். வேண்டிய போது ஒலி நாடாவை இசைக்க செய்யும் முறையும் உருவானது. இசை இன்மையால் நாடகத்தின் உயிரோட்டம் குன்றிவிடுகிறது என்பதையும் மறந்தனர். இதுபோன்றே நாடகத்திற்கு என்று அமைந்த உத்திகள் பலவும் ஓரங்கட்டப் பெற்றன. இரண்டு பேர் மூன்று பேர் நின்று கொண்டு ஏதாவது சிரிக்க வைத்தால் போதும் என்ற நிலை உருவானது.

அக்டோபர் செகண்டு
அட்மிஷன் ஃபீஸ்
அடல்ட்ஸ் ஒன்லி
அவுட் ஹவுஸ்
ஆர்டினர் ராமன்
இட் ஹேப்பன்ட் அட் மிட்நைட்
(இம்) பெர்ஃபெக்ட் மர்டர்
இஸ் காட் டெட்?
எமன் இன் மதராஸ்
எ ஃபோர்ட்நைட் இன் கைலாஷ்
எ மேன் ஃபிரம் ஆர் சீசன்ஸ்
ஐ அம் தி மர்டரர்
ஒய்ஃப் ஃபர்ஸ்ட் டியூடி நெக்ஸ்ட்
ஒய் நாட்?
ஒன் மோர் எக்ஸாசிஸ்ட்
ஓ கே பாஸ்

ஓல்ட் இஸ் கோல்ட்
ஃபிளைட் 172
ஃபோர்த் டே
கம் டு பாம்பே
கிரேட் சக்ஸஸ்
கிரேசி தீவ்ஸ் இன் பாலவாக்கம்
குட் பை டு லவ்
சீக்ரெட் ஏஜண்ட் 777
மிட் நைட்
ஸ்டார் நைட்

போன்ற தலைப்புகள் தமிழ் நாடகங்களுக்கு.

இன்னும்,

சர்வம் ஐடியா மயம்
சூர்ய நமஸ்காரம்
பன் பட்டர் ஜாம்
பிரசிடெண்ட் மாமி
பீங்கான் ஜாடி
மதராஸ் நல்ல மதராஸ்
வசந்த் விஹார்
ஹரே ராம ஹரே கிருஷ்ணா
ஜோக்கர் சுந்தர்
ஸ்வரங்கள் அபஸ்வரம்
ஸப்த ஸ்வரங்கள்
மன இன்டி மேரேஜ்லு

போன்றவையும் தமிழ் நாடகங்களின் தலைப்புகளே.

இன்றைய நிலை

எழுபதுகளில் நாடகங்களுக்கே முதலிடம் வழங்கிய சபாக்கள் இன்று மெல்லிசைக்கே வாய்ப்பு வழங்குகின்றன. சென்னையில் நாடகங்கள் நடைபெறுவது என்பது அத்திப் பூவாக உள்ளன. தொலைக்காட்சியே நாடகத்தின் நலிவுக்குக் காரணம் என்ற கருத்து உள்ளது. உண்மையில் தரமான நாடகம் இன்மையே காரணம் எனலாம்.

ஓரளவுக்குத் தரமான நாடகம் தந்து கொண்டிருந்த பயில்முறை நாடகக் குழுக்களும் இப்போது இல்லை. பெரும்பாலும் திரைப்பட வாய்ப்புக்குக் காத்திருக்கிறவர்களாகவே உள்ளனர். சபாக்களும் நாடகத்திற்கு வாய்ப்புத் தருவதைத் தவிர்த்து வருகின்றன.

இன்று துளிர் விட்டுக் கொண்டிருக்கின்ற நவீன நாடகமும் ஒரு சிறு வட்டத்துக்குள்ளேயே உள்ளது. மக்கள் மன்றத்தில் இன்னும் அது தன் சுவட்டை முழுமையாகப் பதிக்க வில்லை. இப்போது தமிழ் நாடு

இயல் இசை நாடக மன்றம் நடத்தும் நாடகப் போட்டி நாடகங்களும், நடிகர் சங்கம் நடத்தும் நாடகப் போட்டி நாடகங்களும் மட்டுமே ஓராண்டில் பத்து அல்லது பதினைந்து என்கிற அளவில் நடைபெற்று வருவதைக் காணமுடிகிறது. இது நாடகத்தின் ஒளி மங்கிய காலமே. மீண்டும் அது சுடர் விட வேண்டும். அதற்கு அறிஞர்கள், ஆர்வலர்கள் அனைவரும் முயற்சி மேற்கொள்ள வேண்டும். நாடகம் உயிர்க்கவில்லை அது அழிந்து விடக் கூடாது. ஒளி பெற வழி காண வேண்டும்.

நாடகத் தொழில் நுட்பத்திற்கு மரபுக் கலைகள் அளிக்கும் பங்கு

கோ. பழனி

'நாங்கள் உலகில் எந்த மூலையில் இருந்தாலும் நாடகப் பிரதியை எடுக்கத் தயங்கப் போவதில்லை. ஆனால், எதைச் செய்தாலும் அதை நமக்குரிய மரபோடு வழங்கவே விரும்புகிறோம்'.

இளைய பத்மநாபனின் இக்கூற்றுக்கிணங்க, பல்வேறு தமிழ் நாடகங்கள் தமிழ் மரபுக்கலைகளின் உத்திகளைக் கையாண்டு உருப்பெற்றுள்ளன.

"தமிழ் நாடகத் தொழில் நுட்பத்திற்கு மரபுக் கலைகள் அளிக்கும் பங்கு" என்கிற தலைப்பில் "தொழில் நுட்பம்" என்பதை "உத்திகள்" என்று புரிந்து கொண்டதின் அடிப்படையில் இக்கட்டுரை அமைகிறது.

தமிழ் இலக்கியத்திற்கு இருக்கும் பாரம்பரியம் போல் நீண்ட நெடும் பாரம்பரியம், மரபு வழி நிகழ்த்துக் கலைகளுக்கும் உண்டு என்பது யாவரும் அறிந்ததே. அவை பதிவு செய்யப்படாமல் போயின என்பது உண்மை.

மனிதன் எப்போது தோன்றினானோ அப்போதிருந்தே நிகழ்த்துதல் என்பது தோன்றி விட்டிருக்கும். சடங்குகள், அதைத் தொடர்ந்து நிகழ்த்து முறைகள் என்று பின்னலைப் போன்ற நிகழ்வுகள் இருந்து கொண்டுதான் வந்திருக்கும். எவ்வளவு பிரச்சனைக்குரிய (போர், பொருளாதார நெருக்கடி...) பூமியாக இருந்த போதிலும் மக்களின் நம்பிக்கையும்அதை ஒட்டி வரும் சடங்குகள், விழாக்களை ஒட்டி நிகழும் நிகழ்த்துக் கலைகள் என்று தொடர்ந்து நிகழ்ந்து கொண்டுதான் இருக்கிறது என்பது கண்கூடு.

பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை மக்களின் வாழ்க்கையோடு பின்னிப் பிணைந்துள்ள நிகழ்த்துக்கலைகள் பல்வேறு எளிமையான உத்திகளைக் கைக்கொண்டுள்ளன. பார்வையாளர்களை முதன்மைப்படுத்தி முன்னிலைப்படுத்தி நிகழ்த்தப்பட்டு வருபவை அவை. பார்வையாளர்களை மறந்த நிலையில் எந்த மரபுக் கலையும் நிகழ்வதில்லை. திறந்த வெளியில் சமதளத்தில் பார்வையாளர்களோடு பருண்மையாகவும் அரூபமாகவும் மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவை. மரபுக் கலைகள் நிகழ்த்தப்படும் தளம், பார்வையாளர் அமரும் தளம் இவற்றைக் கொண்டு ஆடுகளத்தை மூன்றாக வரையறுக்கலாம்.

1. வட்டக்களரி (ROUND STAGE)
2. சாலைக்களரி (AVENUE STAGE)
3. முப்பக்கக்களரி (THRUST STAGE)

கட்டிடக்கலை வளர்ச்சியால் ஒரு பக்கப் பார்வையாளர்களைக் கொண்ட படச்சட்ட மேடை உருவானது. இவ்வகை அரங்கு பார்வை யாளனுக்கும் நடிகனுக்கும் வேறுபாட்டை ஏற்படுத்தியது. பார்வையாளர் இருட்டில் அமர்ந்து மேடையில் நடப்பதை வியந்து பார்க்கும் நிலை. பார்வையாளர்களையும் நடிகர்களையும் பிரித்தாலும் இத்தகைய அதிகாரத்தின் மீது வெறுப்புற்ற நாடகக்காரன் பெர்டோல்ட் பிரெக்ட் (ஜெர்மனி) போன்ற நாடகக்காரர்கள், பார்வையாளர்கள் விழிப்போடும் விமர்சனப் பூர்வமாகவும் இருக்க வேண்டிய அரசியலை உணர்ந்து பார்வையாளர்களை முதன்மையாகக் கொண்டு நாடகங்களை உருவாக்கினர்.

நாடக உலகில் படச்சட்ட மேடை என்ற சக்தியிலிருந்து மீண்டும், பார்வையாளரை நோக்கிய அரங்கு என்ற தேவை ஏற்பட்டதற்கு உந்துதலாக இருந்தவை பார்வையாளர்களை முதன்மைப்படுத்தி நிகழ்த்தப்பட்டுவரும் மரபுக்கலைகளே என்று சொல்லலாம்.

மரபுக்கலைகளின் உத்திகளோடு தமிழ் நாடகங்கள் பல உருவானதற்கு டெல்லி சங்கீத நாடக அகாதெமிக்குப் பங்கு உண்டு. (தற்போது அத்தகைய நிதி உதவி அளிப்பதில்லை. அத்தகைய நாடகங்களும் உருவாவதில்லை. நோக்கம் நிறைவேறிவிட்டது போலும்). கூத்துப்பட்டறை, பல்கலை அரங்கம், நிஜநாடக இயக்கம், அரங்கம், தன்னானே போன்ற பல்வேறு நாடகக் குழுக்கள் நாடகங்களை உருவாக்கியுள்ளன. இந் நாடகங்களுள் பல, நிகழ்த்தும் முறையில் மரபுக்கலைகளின் உத்திகளைப் பின்பற்றினவே தவிர, நிகழ்த்துகின்ற "தாளம்" திறந்த வெளியில் நிகழ்த்தும் தன்மையில் வடிவமைக்கப்படவில்லை என்பது நினைவில் கொள்ளத் தக்கது.

மரபுக்கலைகளின் உத்திகளைக் கையாண்டு உருவாக்கப்பட்ட அனைத்துத் தமிழ் நாடகங்களிலும் மரபுக் கலைகளின் பங்களிப்பை ஆய்வது இங்குச் சாத்தியமில்லை என்பதால் கட்டுரையாளர் பங்கேற்ற நாடகங்கள் சில மட்டும் இங்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகக் கொள்ளப் படுகின்றன.

இளையபத்மநாதன் இயக்கத்தில் பல்கலை அரங்கால் உருவாக்கப்பட்ட "ஒரு பயணத்தின் கதை" (1990) "ஏகலைவன்" (1993) மங்கை இயக்கத்தில் "தீனிப்போர்" (1991) (சங்கீத நாடக அக்காதெமி நிதி உதவி பெற்றது) கோ. பழனி இயக்கத்தில் "பாஞ்சாலி" (1997 'கதா' அமைப்பின் நிதி உதவி பெற்றது). பேரா.சே. இராமானுஜம் இயக்கத்தில் மௌனக்குரல் (எம்.எஸ். சுவாமிநாதன் ஆய்வு மையம்) உருவாக்கிய "மௌனக்குறம்" (1994) பேரா.மு. இராமசாமி இயக்கத்தில் நிஜ நாடக இயக்கத்தால் உருவாக்கப்பட்ட "முனி" (1995, சங்கீத நாடக அகாதெமி நிதி உதவி பெற்றது) ஆகிய நாடகங்கள் அவை.

இளையபத்மநாதன் குறிப்பிடுவது போல் மரபுக்கலைகளை அப்படியே நிகழ்த்துவதல்ல நோக்கம். அவற்றின் உணர்வுகளையும் அவற்றை வெளிப்படுத்தக் கையாளும் உத்திகளையும் தமிழ் நாடக உருவாக்கத்திற்குப் பயன்படுத்துவதே ஆடுகளம், கதை சொல்லி (Narrator) ஒப்பனை, இசை, நகவர்கள் (Movements) அடவுகள், மேடைப்பொருட்கள் என்று பல்வேறு அம்சங்களை மரபுக் கலைகள் நாடகத்திற்கு வழங்கியுள்ளன. நிகழ்த்தப்படும் நாடகப்பனுவலுக்கு ஏற்ப இவ்வுத்திகளை நாடக இயக்குநர்கள் கையாண்டுள்ளனர்.

ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டது போல் மரபுக்கலைகள் வட்டக்களரி, சாலைக்களரி, முப்பக்கக்களரி ஆகிய மூன்று வகையான ஆடுகளங்களைக் கொண்டுள்ளன.

பொதுவாகச் சடங்குகள், ஆட்டங்கள் வட்டக்களரியில் நடைபெறும். நகர்ந்து செல்லும் நிகழ்வான 'சூரசம்ஹாரம்', திரௌபதியம்மன் விழாவில் நடைபெறும் 'பக்காசூரனுக்கு சோறெடுத்தல்' போன்றவைகளுக்கு இருமருங்கும் பார்வையாளர் நின்றும், நடந்து கொண்டேயும் பார்த்துச் செல்வர். இரவு முழுவதும் நிலையாக ஓரிடத்தில் நடைபெறும் தெருக்கூத்து போன்ற வடிவங்கள் மூன்று பக்கம் பார்வையாளர்களைக் கொண்டு முப்பக்கக்களரியில் நடைபெறும். தெருக்கூத்தின் நீட்சியாக, சடங்குத் தன்மை நிறைந்த அர்ச்சுனன் தபசு, அரவான்களபலி, படுகளம் போன்றவை பரந்த வெளியில் வட்டக்களரி அமைப்பில், பார்வையாளர் சுற்றி இருக்க நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளாகும்.

திறந்தவெளி அரங்குகளில் மரபுக் கலைகள் நிகழ்த்துதல் மூலமாகப் பல்வேறு ஆரூப வெளிகளைப் பார்வையாளர் மனதில் ஏற்படுத்துகின்றனர். அந்தந்தத் தளத்தில் நடைபெறும் நிகழ்வுகளுக்கு ஏற்ப பார்வையாளர்கள் தங்கள் கற்பனைத் தளங்களை உருவாக்கிக் கொள்கின்றனர். இந் நிகழ்வுகளில் இங்கே இந்த இடத்தில் இது நிகழ்கிறது என்பதைக் காட்டும் காட்சியமைப்பு உத்திகள் ஏதும் இதில் இல்லை. எனினும் தங்கள் முன்னுள்ள நிலப்பகுதியை, தாங்கள் தினந்தோறும் நடந்து வந்த ஊர்த்திடல்களைக் கணநேரத்திற்குள் படுகளமாக, களப்பலிக்களமாகக் கற்பனை மட்டும் செய்யாமல் பூரணமாக நம்பித் தங்களை அந்தந்தக் களத்திற்குக் கொண்டு சென்று வாழ்கின்ற தன்மையைக் காண்கிறோம்.

இங்கே ஒரு வழக்கத்தை ஏற்று அதன் நிகழ்வுகளில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளுதல் என்ற மனப்பாங்கில் மேடைப்படைப்பு நடைபெறுகிறது (சே. இராமானுஜம், 1994, 75).

எளிமையான நிகழ்த்துதல் உத்தியில் மிக பிரம்மாண்டமான மாளிகையாக மாறும். எடுத்துக்காட்டாகத் துரியோதனன் பாண்டவர்களை அழிக்க அரக்கு மாளிகைக் கட்டுகிறான். கட்டியங்காரன் சிற்பியாகவும் கட்டிடக் கலைஞனாகவும் இருந்து அந்த மிகப் பெரிய மாளிகையைக் கணநேரத்தில் கட்டி முடிப்பான்.

பார்வையாளர்களுள் ஐவரை அழைத்து ஒரு வேட்டியை நான்கு மூலையில் நால்வரும் நடுவில் ஒருவரும் தூக்கிப் பிடிக்க அரக்கு மாளிகைத் தயார். பிடித்து நிற்பவர்கள் மாளிகையில் உள்ள பதுமைகளாகப் பாவிக்கப்படுகின்றனர்.

அப்பாவைகள் சொன்னதைச் செய்யும் என்று கூறி

காலாட்டுங்கள் பதுமைகளே
கையாட்டுங்கள் பதுமைகளே
தலையாட்டுங்கள் பதுமைகளே ....

என்று பாடி மாளிகையின் பெருமைகளை விளக்குவான். பார்வையாளரின் மனவெளியில் ஆடுகளத்தில் மிகப் பெரிய மாளிகை விரியும்.

நாடக நிகழ்வு தளத்திற்கும் இத்தகைய தன்மை வாய்த்துள்ளது. "நாடக நிகழ்வு என்றாலே நிகழ் காலத்திலுள்ள ஒரு தளத்திலிருந்து வேறொரு கற்பனை உலகத்தின் தளத்திற்குச் சென்று வாழுதல் என்று பொருள்"(சே. இராமானுஜம் 1994; 75) என்று பேரா. இராமானுஜம் குறிப்பிடுவது இங்குக் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

தெருக்கூத்தில் மாளிகை அமைக்கும் இவ்வுத்தி "பாஞ்சாலி" என்னும் நாடகத்தில், இந்திர பிரஸ்தத்தில் உள்ள அரண்மனைக்குத் துரியோதனன் வருவதான காட்சி. அக்காட்சியில் இந்திரப்பிரஸ்தம் மாளிகையை உருவாக்கத் தாம்புக்கயிற்றை ஐந்து பேர் தூக்கிப் பிடித்து மாளிகை உருவாக்கினர். பாஞ்சாலி நாடகமும் உருவாகியது என்று கூறலாம்.

வட்டக்களரி, சாலைக்களரி, முப்பக்கக்களரி ஆகிய மரபுவழி நிகழ்த்துக் கலைகளின் பருண்மையான ஆடுகளங்கள் முறையே 'ஒரு பயணத்தின் கதை', 'தீனிப்போர்' ஆகிய நாடகங்களின் நிகழ்த்துதல்களுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

தஞ்சை, நார்த்தேவன்குடிகாடு எனும் கிராமத்தில் உள்ள "இரண்ய விலாசம்" எனும் கூத்தில் ஒரு பாத்திரத்தை இருவர் ஏற்று ஒரே நேரத்தில் இருவரும் களத்தில் தோன்றி நிகழ்த்துவது போல் 'ஒரு பயணத்தின் கதை' என்கிற நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரத்தை மூவர் ஏற்று நடித்தனர். தெருக்கூத்தில் நிகழ்வது போல் எந்த ஒளிவு மறைவும் இல்லாமல் நடிகர்கள்

வெவ்வேறு பாத்திரங்களாக மாறினர். சமதளத்தில் பார்வையாளர்கள் வட்டமாக அமர்ந்து பார்த்துக் கொண்டிருக்க அவர்கள் முன் உள்ள ஆடுகளத்தைப் பாலைவனமாகவும் பாலைவனத்தில் ஒரு கூடாரம் இருப்பதாகவும் நீதி மன்றமாகவும் நதியாகவும் பல்வேறு தளங்களை உருவாக்கி நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது (சி. அண்ணாமலை, 'வெளி' நவம்-டிசம். 1990). நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் கூலி, வியாபாரி, வழிகாட்டி ஆகியோருக்கிடையே உறவு ஏற்பட்டுப் பயணத்தைத் தொடங்க 'கும்மி' பயன்படுத்தப்பட்டது. இசையோடு கூடிய ஆடல், பாடல், வசனம் என்று இந்நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. 'தீனிப்போர்' பார்வையாளர்களைச் சமதளத்தில், சாலைக் களரியில் சந்தித்தது. இந்நாடகம் பற்றி, "பழங்கலையான - தெருக்கூத்தில் எல்லா நல்ல அம்சங்களையும் உட்கிரகித்துக் கொண்டு சில நவீன உத்திகளையும் ஆங்காங்கே காலத்திற்குத் தக்கவாறு இணைத்துக் கொண்டே - கற்பனைக் கதை என்றல்ல, நிஜவாழ்வே போல மைதானத்தின் பெரும்பரப்பைக் களமாக ஆக்கிரமித்து, விறுவிறுவென வளர்ந்து சென்றது இந்த உயிர்த்துடிப்புள்ள கூத்து என்று தினமணியின் கலை மணி எழுதியிருந்தது. (திருப்பூர் கிருஷ்ணன், ஜனவரி, 29, 1992) நாடகம் முழுவதும் பாடல் ஆடலால் நிகழ்த்தப்பட்டது. போர் காட்சிகளில் கோலாட்டம், சூரசம்ஹாரம் பாணியில் காடு, நாடு தலைவர்களை வீரர்கள் தூக்கிச் சென்று போரிட்டனர். இந்நாடகம் 'புதிய கூத்து' என்றே குறிப்பிடப்பட்டிருந்தது.

முப்பக்கம் பார்வையாளர்களைக் கொண்டு சமதளத்தில் "ஏகலைவன்" நிகழ்த்தப்பட்டது. படச்சட்ட மேடைகளிலும் இந்நாடகம் நிகழ்த்தப் பட்டிருந்தாலும் அதன் வடிவமைப்பு முப்பக்கக் களரியில் நிகழ்த்தும் முகமாகவே இருந்தது. தீனிப் போரைப் போலவே முழுக்க முழுக்க ஆடல், பாடல் தன்மையிலேயே இந் நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்டது. பாண்டவர்களுக்கும், ஏகலைவன் குழுவினருக்கும் இடையே ஏற்பட்ட போருக்குத் தப்பாட்டத்தின் அடவுகள் எடுத்தாளப்பட்டன. ஆடுகளம் பாத்திரங்களின் பயன்பாட்டிற்கு ஏற்ப காடாகவும் நாடாகவும் போர்க் களமாகவும் பல்வேறு தளங்களாக மாறியது.

இம்மூன்று நாடகங்களும் மரபுக்கலைகள் நிகழ்த்தும் உத்தி முறைகளை மட்டுமல்லாமல் அவை நிகழும் களத்தையும் எடுத்தாண்டவை என்பதால் இங்கு விரிவாகப் பேசப்பட்டன.

தமிழ் மரபில் கதை சொல்லுதல் என்பது மிகவும் பழமையான ஒன்று. அந்தக் கலை நிகழ்த்து வடிவங்களில் ஒரு பாத்திரமாக உருப்பெற்றிருப்பதில் ஆச்சரியம் ஒன்றுமில்லை. கட்டியங்காரன், பபியூன், தொப்பக் கூத்தாடி என்று பல்வேறு பெயர்களில் வெவ்வேறு நிகழ்த்து வடிவங்களில் இப்பாத்திரங்கள் இடம்பெற்றுள்ளமை அறிவோம். நிகழும் கதையைப் பார்வையாளர்களுக்கு விளக்குதல், நகைச்சுவை ஏற்படுத்துதல், பல பாத்திரங்களாக மாறுதல், நிகழ்த்துதல்களில் ஏற்படும் இடை வெளிகளைப் பாடல், ஆடல், வேறுகதைகளைச் சொல்வதன் மூலம்

நிரப்புதல் போன்ற நிலைகளில் இம்மரபுவழியான பாத்திரங்கள் செயல்படுகின்றன. இம் முழுமையான தன்மையோடு நாடகங்களில் 'கதை சொல்லி' பாத்திரம் கையாளப்படுவதில்லை என்றாலும் கதையை நகர்த்திச் செல்வதற்கு ஏதுவாக அமைத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

'ஒரு பயணத்தின் கதை' யில் மூன்று கதை சொல்லிகளும் 'தீனிப்போர்' 'ஏகலைவன்', 'பாஞ்சாலி' ஆகிய நாடகங்களில் இரண்டிரண்டு கதை சொல்லிகளும் இடம் பெற்றிருந்தனர். மரபுக் கலைகளில் ஆண்கள் மட்டுமே இப்பாத்திரத்தை ஏற்பது வழக்கம். ஆனால் நாடகங்களில் ஆண், பெண் இருபாலரும் ஏற்றனர். இந்நாடகங்களில் கதை சொல்லிகள் என்று மட்டுமல்லாமல் உரைஞர் கட்டியக்காரர்கள் என்ற பெயர்களாலும் குறிப்பிடப் பட்டனர்.

மரபுக் கலைகளில் ஒப்பனை முதன்மையான ஓர் அம்சமாகும். பொதுவாக, கலைகள் நிகழ்த்தப்படுவதால் குறைந்த ஒளியிலும் தெளிவாகத் தெரியும் வண்ணம் அமைந்திருக்கும். அந்தந்தப் பாத்திரங்களின் பண்புகளுக்கு ஏற்ற வண்ணங்கள் ஒப்பனைக்குப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. இவ்வொப்பனை முறை மரபு வழியாகப் பின்பற்றப் பட்டு வருபவையே. தமிழக மரபுக் கலைகளில், ஒரு கதையை ஆடல், பாடல், இசை, ஒப்பனை நடிப்பு என்று அனைத்துத் தன்மையோடு பாத்திரங்கள் களத்தில் தோன்றி நிகழ்த்திக் காட்டும் வடிவம் தெருக்கூத்து. தமிழ் மரபுக் கலைகளில், உத்திகளைக் கையாளும் நாடகங்கள் தெருக்கூத்தின் ஒப்பனை முறையைக் கையாண்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, 'ஏகலைவன்' நாடகத்தில் பாண்டவர்கள் ஐவருக்கும் (தருமன், வீமன், அர்ச்சுனன், நகுலன், சகாதேவன்) துரியோதனன், பீஷ்மர் ஆகிய ஏழு பாத்திரங்களுக்கும் முக ஒப்பனை, கலிகைகிளி, வட்டுடுப்பு என்று அந்தந்த பாத்திரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்பத் தெருக்கூத்தை அடியொற்றிக் கையாளப் பட்டது.

பாஞ்சாலி நாடகத்தில் நடிகர்களின் முகங்களில் தெருக்கூத்தின் முக ஒப்பனைத் தீட்ட படவில்லையாயினும், அந்நாடகப் பாத்திரங்களுக்குப் பயன்படுத்திய முகமூடிகளில் அந்தந்த பாத்திரங்களின் முக ஒப்பனை வரையப்பட்டது. வட்டுடுப்பின் உத்தியைக் கையாண்டு, பல வண்ணத் துணிகளைக் கொண்டு வட்டுடுப்பு பயன்படுத்தப்பட்டது. மரபுக் கலைகளில் உள்ள அடவுகள், ஒரு கலை ஆட்டமாக இருந்தால் அக்கலையின் வீரியத்தையும் பாடல் ஆடல் உள்ளதாக இருந்தால் அப்பாடலின் கருத்தை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அல்லது மகிழ்வூட்டுவதாகவும், பாத்திரங்கள் பாடல்பாடி போடும் அடவுகள் அப்பாத்திரத்தின் அப்போதைய மெய்ப்பாட்டை வெளிப்படுத்துவதாகவும் உள்ளன. அந்தக் கலையின் தனித்தன்மைக்கு ஏற்ப அடவுகள் இருந்து வருகின்றன. நாடகப்பனுவலின் தேவைக்கு ஏற்ப நாடகக்காரர்கள் அடவுகளைப் பயன்படுத்தி ஒரு பாத்திரத்தின் அல்லது ஒரு காட்சியின் தன்மையை வெளிப்படுத்துகின்றனர். வெளிப்படுத்த வேண்டிய மெய்ப்பாட்டிற்கு ஏற்ப மென்மையான அடவுகளாகவும் வீரியம் மிக்கனவாகவும் கையாளப்படுகின்றன.

தப்பு, தவில், நாயனம், உருமி, குந்தளம், தமுக்கு, உடுக்கு, பம்பை போன்ற மரபுவழியான இசைக்கருவிகளும் நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. மேலும் விருத்தம் பாடல்களின் மெட்டுக்கள் ஆகியனவும் கையாளப்பட்டுள்ளன.

'நந்தன்' கதையில் தவில், நாயனம், தப்பு ஆகிய இசைக் கருவிகளும் 'முனி' நாடகத்தில் குந்தளம், உடுக்கு ஆகியனவும் பயன்படுத்தினர். தொப்புலான் ராசாவை முனி அழிக்கும் இறுதிக்காட்சியில் உக்கிரமான அடவுகளுக்கு உயிரூட்டுவதாக இவ்விரு இசைக்கருவிகளும் இசைக்கப் பட்டன. 'எண்ணித்துணிக கருமம்' எனும் நாடகத்தில் 'தமுக்கு' ஒரு குறியீடாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. பாத்திரங்கள் தமுக்குகளை இசைத்துக் கொண்டே நாடகத்தை நிகழ்த்தின.

'பாஞ்சாலி' நாடகத்தில் தெருக்கூத்தின் விருத்தம், பாடல் ஆகியவற்றின் மெட்டுக்களும் வில்லுப்பாட்டின் மெட்டும் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன.

எடுத்துக்காட்டாக

விருத்தம்

பளிங்கு போல் மின்னுமிடத்தை தண்ணீர்த் தடாகமென்றெண்ணி
துணியைக் கொஞ்சம் தூக்கிப் பிடித்துக் கவனமாய் நடக்கின்றானாம்
அழகுத் தாமரை மின்னும் ஏரியை உலர்ந்த நிலமென்றெண்ணி
பழக்கமான இடத்தைப்போல கால் வைத்துக் கடக்கின்றானாம்.

தெருக்கூத்தில் பொன்னருவி வருகிற தருவின் மெட்டு, இந்நாடகத்தில் பாஞ்சாலியின் தோற்றப் பாடலுக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

(திவ்ய பரிமள மெட்டு)

குனிந்த முகத்துடனே இரத்தின மாலையும் ஏந்தி
வருகிறாள் மங்கையிப்போது
சுயம்வர சபையை நாடி

கதை சொல்ல வில்லுப்பாட்டின் மெட்டு,
கேளுங்கள் கேளுங்களே.........
கதையைக் கொஞ்சம் - ஆமா (கதை)
காட்டுப் பாதையில் நடக்கும் வீரக்குந்தி மகனுடன்
மணங்கொள்ள மகிழ்ச்சியுடன் நடக்கின்றாளே (ஆமா)
துருபதன் மகளவள் ....

மௌனக்குரல் நாடகத்தில் நடிகர் பாத்திரமாக மாறும் பாடல் பரவை முனியம்மா பாடிய நாட்டுப்புறப் பாடலோடும் ஆட்டத்தோடும் அமைந்தது. சிங்கியின் தொடக்கப் பாடலும், சிங்கனின் தொடக்கப்பாடலும் தெருக்கூத்திலிருந்து எடுத்தாளப் பட்டன.

ஆடல், பாடல், இசை என்று இருந்தாலும் ஆடுகளத்தில் நகர்வுகள் இல்லையெனில் நிகழும் நிகழ்ச்சி உயிரோட்டமுள்ளதாக அமையாது.

தெருக்கூத்தில் பாத்திரங்கள் ஏற்படுத்தும் நகர்வுகள் வெவ்வேறு கற்பனைத் தளங்களை உருவாக்குகிறது. ஒரு பாத்திரம் ஆடுகளத்தை ஒரு சுற்றிச் சுற்றி வருமேயாயின் அப்பாத்திரம் ஒரு இடத்திலிருந்து மற்றொரு இடத்திற்கு வந்துவிட்டதாகப் புரிந்து கொள்ளப்படுகிறது. இத்தகைய உத்திமுறை பல நாடகங்களில் கையாளப்பட்டுள்ளன.

எடுத்துக்காட்டாக, ஒரு பயணத்தின் கதையில் கூலி, வழிகாட்டி, வியாபாரி ஆகிய பாத்திரங்கள் ஒரே இடத்திலேயே அடவுகளோடு சுற்றிவர பாலைவனத்தில் வெகு தூரம் கடந்தாகிறது. நீதிபதியைச் சுமந்து கொண்டு ஆடுகளத்தை ஒரு சுற்றுவர நீதிமன்றம் தயார். ஏகலைவன் நாடகத்தில் பாண்டவர்கள் களத்தை ஒரு வட்டமிட்டு மீண்டும் நுழையும் போது நாட்டிலிருந்து காட்டிற்கு வந்ததாகக் களம் மாறுகிறது. ஏகலைவன் குழுவினர் களத்திற்கு நிற்கின்றனர்.

பாஞ்சாலியில் அர்ச்சுனன் வில்லை வளைத்துத் துருபதன் மகளோடு களத்தை ஒரு வட்டமடித்து வர குந்தியின் அரண்மனை என்று மாறிவிடும் இவ்வுத்தி தெருக் கூத்திலிருந்து பெற்றதாகும். மேடை நாடகங்களில் நாற்காலி, மேசை போன்றவற்றைத் திசை மாற்றிப் போடுவதன் மூலம் நிகழும் தளத்தை மாற்றுவதும், திரையை மாற்றுவதன் மூலம் அவ்வாறு செய்வதும் மரபுக் கலைகளில் இல்லை. எல்லாம் சிறுசிறு நகர்வுகள் மூலம் கற்பனைத் தளத்தில் நிகழ்ந்துவிடுகிறது.

மேடைப் பொருட்களின் பயன்பாடு தெருக்கூத்தில் மிகவும் குறைவு. விசுப்பலகை, திரை, மரக் கத்தி, சாட்டை, கைக்குட்டை போன்ற மேடைப்பொருட்களே தெருக்கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தெருக்கூத்தில் மேடைப்பொருட்கள் பயன்பாடு பற்றி, பேரா. இராமானுஜம், 'தமிழகத்துப் பாரதக் கூத்தில் விசுப்பலகை என்னும் இருக்கைப் பலகை யொன்றே மேடைப்பொருளாகும். கூத்துக் கலைஞன் இதனைப் பல்வேறு வகைகளில் பயன்படுத்துவதைக் காணலாம். அரியணை முதல் திரௌபதி வஸ்திராபரணக்காட்சி வரை இவ்விசுப்பலகையின் வீச்சைக்காண இயலும். இதைத் தவிர கத்தி என்பது அரச சின்னமாகக் கையாளப்படுகிறது. கத்தியினை விசுப்பலகையில் தட்டி ஒலியெழுப்பும் முறைகளால் காணலாம். கீசகவதத்தில் பீமன் உறிகளைக் காவடியாக்கிக் கொண்டு வருவதைக் காணலாம். நாலைந்து சேலைகளைப் பந்தாக உருட்டிக் கைத்திரையின் அடி வழியாகத் துச்சாதனன் இழுக்கும் மேடைச் செயலோடு, திரௌபதி எதிரிடையாக விசுப் பலகையில் கரங்கோத்துச் சுற்றுதல் எளிதாக இந்தக் காட்சியைப் புலப்படுத்தி விடுகிறது' (மேற்படி.369) என்கிறார்.

தெருக்கூத்து விசுப்பலகையின் உந்துதலோடு உருவானதே பாஞ்சாலி நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்தப் பட்ட அரங்க அமைப்பு. விசுப் பலகையின் நீட்சியாகவே இது அமைந்திருந்தது. பாத்திரங்கள் அமரவும் நடக்கவும், ஆடவும் நடிக்கவும் அப்பலகை பயன்படுத்தப்பட்டது.

தெருக்கூத்தில் திரை பாத்திரத்தோற்றத்திற்குப் பிடிப்பதற்கு மட்டுமல்லாது பலவகையில் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு பொருளாக உள்ளது. விநாயகன் உருவாக்கவும், குதிரையாகவும், கட்டியங்காரன் வேறு பாத்திரங்களாக மாறுவதற்கும் திரைத் துணி பயன்படுத்தப்படுகிறது:

ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்று திரைகள் பற்றிச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுவது போல், மூன்று வகையான திரை ஏகலைவன் நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டன. பாத்திர அறிமுகத்திற்கு உரைஞர்களின் கழுத்தில் துண்டாக மாறின. ஏகலைவன் தோழர்கள் மறைந்துவருவதற்கு நீண்ட திரை ஒன்று பயன்படுத்தப் பட்டது. மூன்றாவதாக இறந்த கால நிகழ்ச்சியைக் காட்ட மிக மெல்லிய திரை பயன்படுத்தப்பட்டது. திரை மறைவிலிருந்து பேசுபவரின் உருவம் பார்வையாளர்களுக்கு மங்கலாகத் தெரியும். மூன்று வகைத் திரைகள் பயன்படுத்தபட்டிருந்தாலும் திரை பயன்படுத்தும் அடிப்படை உந்துதல் தெருக்கூத்திலிருந்தே வந்திருக்கிறது என்று கூறலாம். 'சாட்டை', கட்டியங்காரனை அடிப்பதற்கான பொருளாக மட்டுமல்லாமல் கைது செய்யும் விலங்காக, பாம்பாக என்று வெவ்வேறு விதத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

"கையில் கொண்டு வரும் ஒரு பொருளைப் பல்வேறு பொருளாகப் பயன்படுத்துதல், சிறுபொருள் மற்றும் செயல்களினால் கதாபாத்திரம் கையாளப்படவேண்டிய உண்மையான பொருளைக் கண்முன்கொண்டு வரச்செய்தல் ஆகியவை நம் மரபுக் கலைகளின் மேடைச் செயலின் நாடகப் பயன்பாட்டிற்குச் சிறந்த சான்றாகும்" (மேற்படி, 373).

தெருக்கூத்தில் அர்ச்சுனன் தபசு ஏறும் பனைமரம் ஆண் என்ற அதிகாரத்தின் குறியீடாகக் கருதப்படுகிறது. 'முனி' நாடகத்தில் தொப்புலான் ராசாவின் அதிகாரக் குறியீடாக அர்ச்சுனன் தபசு மரம் போன்ற அரங்க அமைப்பு பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. ஆடுகளத்தின் நடு-பின்தளத்தில் பனைமரத்தால் ஆன அரங்க அமைப்பு நிறுத்தப்பட்டது. அதோடு நடிகர்கள் தங்களைப் பல தளங்களை இணைத்துக் கொண்டு நாடகத்தை நிகழ்த்தினர்.

ஆடுகளம் உட்பட பல்வேறு உத்திகளை மரபுக்கலைகள் புதிய நாடகங்களுக்கு வழங்கியுள்ளன. எளிய முறையில் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் விந்தையை நாடகக்காரர்களும் அறிந்தவர்களே. அதற்கு வழிகாட்டிகளாக விளங்குவன மரபுக் கலைகள் என்றால் மிகையாகாது.

பயன்பட்ட நூல்கள்

1. இராமானுஜம், சே., நாடகப் படைப்பாக்கம் அடித்தளங்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.
2. உலகநாதன், செ., சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் ஆய்வு, செழியன் பதிப்பகம், திருத்தணி, 1993.

3. கணேசன் மேகநாதன், **ஸ்டனிஸ்ல வீஸ்கியின் பார்வையில் ஒரு நடிகனின் உருவாக்கம்**, மேரி பதிப்பகம், மதுரை, 1997.

4. **தமிழ் நாடக மலர்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1995.

5. அண்ணாமலை, சி., வெளி சென்னை, நவம்-டிசம் 1990.

6. திருப்பூர் கிருஷ்ணன் **கலைமணி-தினமணி**, சென்னை 29.1.92

7. Stephen Joseph, ***New Theatre Forms*** Theatre arts books, New York, 1970.

8. Richard Schechner, ***Performance Theory,*** Routledge, New York, 1987.

9. Victor Turner, ***From Ritual to theatre***, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.

10. Richard Armando Fragea, ***Theater Of the Mahabaratha-Therukkuttu performances in South India***, University of Hawau Press Books, Honolulu 1990.

தமிழில் நாடக எழுத்தும் பார்வையாளர்களும்

அ. ராமசாமி

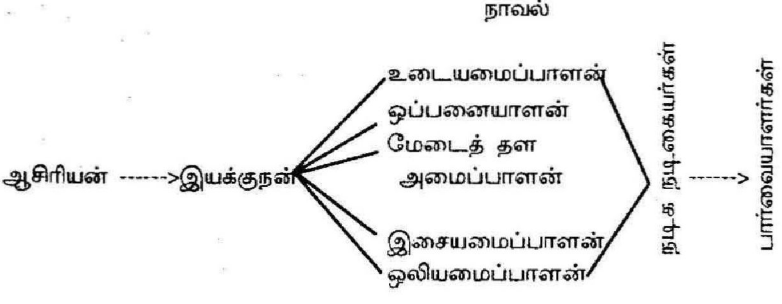
இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியாண்டுகளில் வாழும் இந்தியன் அல்லது தமிழனின் நிகழ்காலம் என்பதை 1990-க்குப் பிந்திய பத்தாண்டுகளாகவும் கொள்ளலாம். அவனது 'சமகாலம்' இன்னும் கொஞ்சம் பின்னுக்குத் தள்ளிப்போய் இந்த நூற்றாண்டின் இடைப்பட்ட பத்தாண்டுகளாக - ஐம்பதுகளாகக் கொள்ளப்படலாம். அவனது 'நேற்று' என்பது ஒரு நூற்றாண்டுப் பழைமையாகவும் இருக்கலாம். ஓராயிரம் ஆண்டுப் பழைமையாகவும் கொள்ளப்படலாம். சிலருக்குத் தமிழின் தொன்மை இலக்கியங்களின் தொடக்கமான சங்கப் பாடல்களே கூட 'நேற்றைய' இலக்கியங்களாகத் தோன்றலாம். இக்கட்டுரை இந்தக் காலப்பரப்பிற்குள் காலம் என்ற சொல்லாடலுக்குள் புகுந்து காலவிரயம் செய்ய விரும்பவில்லை. இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்க ஆண்டுகளைத் தொடக்கப்புள்ளிகளாகக் கொண்டு தமிழ்நாடகத்தின் எழுத்தின் வரலாற்றை-அவ்வெழுத்துப் பிரதிகள் பார்வையாளர்களோடு எப்படி உறவு கொண்டன என்பதைப் பேசலாம் என்று திட்டமிட்டுக் கொண்டுள்ளது.

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்க ஆண்டுகள், ஒவ்வொரு தளத்திலும் அதிரடியான பல மாற்றங்களைக் கடத்தி உள்ளன. ஆங்கிலேயர்களின் கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியின் ஆட்சி போய் பிரிட்டிஷ் ஆட்சியின் நேரடிப்பார்வை வந்தது. அதன் காலத்தில் உக்கிரமான சுதந்திரப் போராட்டங்களும், அதன் விளைவான ஆட்சி மாற்றமும், அதன் பின்னணியில் உருவான - உருவாக்கப்பட்ட தேசிய உணர்வும், அதனை

மறுதலித்து உருவான மொழி சார்ந்த தேசிய இன உணர்வுகளும் அதற்கும் உள்ளாகப் பிராந்திய உணர்வுகளும் என அரசியல் தளத்தில் மாற்றங்கள், அதற்கீடாகவே சமூகத்தளத்திலும் தனிமனித வாழ்நிலையிலும் பற்பல மாற்றங்கள் நடந்தேறியுள்ளன.

இலக்கிய வெளிப்பாடு முழுமையாகச் செய்யுளிலிருந்து உரை நடைக்கு மாறியது. நாவல், சிறுகதை, வசன கவிதை முதலான வடிவங்கள் குறிப்பிட்ட கால இடைவெளிகளோடு இங்கு அறிமுகமாயின. அதே தொடர்ச்சியில் கொஞ்சம் கூடுதலான இடைவெளியில் புதுநாடகம் - நவீன நாடகமும் அறிமுகமானது. நவீன நாடகம் அதன் இயல்பில் இங்கு அறிமுகமானது 1947-க்குப்பின் காலனிய ஆட்சியாளர்கள் வெளியேறியபின் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அதனால் பிற நவீன இலக்கிய வடிவங்களில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் வெகுவிரைவிலேயே நாடகப்பிரதியில் ஏற்பட்டுள்ளன. அம்மாற்றங்கள் எவையென்று விளக்கமாகப் பார்ப்பதற்கு முன்பாக நாடகப்பிரதி பார்வையாளனோடு உறவுகொள்ளும் தன்மையைச் சுருக்கமாகக் காணலாம். நாடகம் பிற இலக்கிய வெளிப்பாடுகளான கவிதை, நாவல், சிறுகதை ஆகியவற்றிலிருந்து அடிப்படையான வேறுபாட்டினை உடையது. கவிதை, கவிஞனால் எழுதப்பட்ட நிலையில் அதன் அச்சுவடிவிலோ, எழுத்து வடிவிலோ வாசகனால் வாசிக்கப்படும். சிறுகதையும் நாவலும் கூட அத்தகைய உறவிலேயே வாசகனைச் சென்றடைகின்றன. ஆனால் நாடகத்தில் அத்தகைய உறவு மட்டுமே போதுமானதன்று. நாடகாசிரியன்-வாசகன் உறவுக்கு மேலாக, நாடகம், பார்வையாளர்கள் என்ற கூட்டத்தை அவாவி நிற்கின்ற ஒரு வடிவம் என்பதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். நாடக எழுத்து, ஒரு சாதாரண வாசகனாலோ அல்லது தேர்ந்த வாசகனாலோ வாசித்துவிடும் நிலையில் முழுமை அடைந்துவிடுவதில்லை. அவ்வெழுத்து, தேர்ந்த வாசகனான இயக்குநரால்-வாசிக்கப்பட்டு, அவனது படைப்பாக்க மனநிலையையும் உள்வாங்கிக் கொண்டு, நடிகர்களின் குரல், மனம், உடல் ஆகியவற்றினூடாகப் பார்வையாளர்களால் நுகரப்படும்பொழுதே- வாசிக்கப்படும் பொழுதே நிறைவடையும்.

ஆசிரியன் ------> வாசகன் கவிதை
சிறுகதை
நாவல்



இந்தப் பரிவர்த்தனையே நாடக எழுத்து என்பதை வாசிப்பு வடிவத்திலிருந்து (Reading medium) நிகழ்த்துக்கலை வடிவத்திற்கு (Performing medium) மாற்றுகிறது. இந்தப் பன்முகப் பரிவர்த்தனையின் காரணமாகவே நாடகக்கலை ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் வெவ்வேறு மையங்களில் செயல்படுவதாகக் கணிக்கப்படுகிறது. பெர்னாட்ஷா, மு. கருணாநிதி, சோ நாடகங்கள் என்ற சொல்லாடலில் ஆசிரியனே மையம். ஸ்டாலிஸ்லாவஸ்கியின் அரங்கம் (Stanislovsky's theatre) அல்லது பீட்டர் புருக்கின் அரங்கம் (Peterbrooke's theatre) என்பதில் இயக்குநரே அதிகார மையம். உடையப்பாத்தேவரின் அல்லது நாகராஜபாகவதரின் இசை நாடகத்திலும் பாதல்சர்க்காரின் மூன்றாம் அரங்கிலும் நடிகனே அதிகாரமையம். அகஸ்டோ போவாலின் கட்புலனாகா அரங்கில் (Invisible Theatre) பார்வையாளர்களே அதிகார மையம். இப்படி அதிகார மையத்தை படைப்பாளியான நாடகாசிரியனிடமிருந்து பார்வையாளன் வரையிலும் நகர்த்திக் கொண்டு வரும் தன்மையிலும் நாடகம், பிற எழுத்துக் கலைகளிலிருந்து வேறுபட்டது எனலாம். செய்யுள் கவிதையாக மாறி, புதுக் கவிதையாக மாறிய பின்னும் கூட ஆசிரிய மையத்தை விட்டு விலகவில்லை. கதை சிறுகதையாகவும், நாவலாகவும் ஆனாலும் பார்வையாளனுக்குக் கைவரப்படாதனவாகவே உள்ளன. இந்த அளவில் நாடக எழுத்து, பார்வையாளர் உறவு என்ற கோட்பாட்டு விளக்கத்தை நிறுத்திக் கொண்டு, தமிழின் நாடக எழுத்துகளை - அவை பார்வையாளர்களோடு கொண்ட உறவினை வரலாற்று நிலையில் காணலாம்.

இன்றும் பெரும்பான்மைத் தமிழர்கள் கிராமப்புறங்களிலேயே வாழ்கின்றனர். அவர்களின் பொழுதுபோக்குக்குரியவைகளாகச் சினிமாவும் கூத்தும் அரசியல் மேடைகளும் உள்ளன. இவையல்லாமல் வேறு சிலவும் கூட இருக்கலாம். ஆனால் ஒரு நூற்றாண்டிற்கு முன்பு இவற்றில் சில இல்லாமல் இருந்தன. கூத்து மட்டும் இருந்தது. மக்களுக்கு ஏற்கெனவே அறிமுகமான புராணக்கதைகளையும் நாட்டார் கதைப்பாடல்களையும் நிகழ்த்திக் காட்டும் கூத்துக் குழுக்கள் தமிழ்நாடு முழுவதும் இருந்ததிற்கான தடயங்கள் உள்ளன. சடங்குகள் சார்ந்தும் திருவிழாக்கள் சார்ந்தும் இக்கூத்துகள் கிராமத்துத் தெருக்களில் அரங்கேறியுள்ளன. இக்கூத்துக்களுக்கான பிரதிகளைப் பல்வேறு புலவர்கள் புராணங்களிலிருந்தும், நாட்டுப்புறத் தலைவர்களின் வாழ்க்கையைக் கொண்டும் எழுதித் தந்துள்ளனர். அவற்றின் பல பிரதிகள் 'பெரிய எழுத்து' நூல்களாக இன்றும் அச்சில் கிடைக்கின்றன. இப்பிரதிகளை மேடையேற்றிய குழுக்களுக்கு ஒவ்வொரு பகுதியிலும் வேறு பெயர்கள் இருந்திருக்கக் கூடும். வெளிப்படுத்துவதற்கு அவர்கள் வெவ்வேறுவிதமான பாணிகளைப் பின்பற்றி இருக்கிறார்கள். தென்தமிழ்நாட்டில் 'கணியான் கூத்து' என்றும், மதுரைப்பகுதியில் 'நாடகம்' என்றும், வடதமிழ்நாட்டில் 'தெருக்கூத்து நாடகம்' என்றும் இன்று பெயர்கள் வழங்குகின்றன. தமிழ்நாடு முழுவதும் 'கூத்து' என்ற சொல் புராண, கதைப் பாடல்களை மேடையேற்றி நிகழ்த்தும் செயலைக் குறிப்பதாகவே முன்பு இருந்துள்ளது; இன்றும் இருக்கிறது.

சடங்கு சார்ந்த அம்சங்களை விளக்கி, முழுநேரத் தொழில்முறை நாடகக்குழுக்களுக்கான பிரதிகளை உருவாக்கியவராகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நமக்கு அறிமுகமாகிறார். 'அவரது பாணி' என்றும் 'ஆட்டப்பிரகாரம்' என்றும் மதுரைப் பகுதியில் புழக்கத்தில் உள்ளவைகளைக் கொண்டு அவரது பிரதியின் வடிவத்தை ஓரளவு கணிக்கலாம். கதைகள் ஏற்கெனவே அறிமுகமானவை என்ற நிலையில், குறைவான நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டு அவற்றில் கதாப்பாத்திரங்களின் தர்க்கத்துக்கு அதிக முக்கியத்துவம் தரும் பாணி சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் பிரதிகளில் இருந்தது. வள்ளித் திருமணத்தில் நாரதர்-வள்ளி, வள்ளி-வேடன், வள்ளி-வேலன், வள்ளி-விருத்தன் எனத் தர்க்கப்பாடல்கள் மூலமாகவே நாடகம் வடிவம் கொண்டுள்ளது. அரிச்சந்திர மயான காண்டத்தில் அரிச்சந்திரன்-விசுவாமித்திரர், சந்திரமதி-காலகண்டய்யர், அரிச்சந்திரன் (வெட்டியான்) - சந்திரமதி எனத் தர்க்கவடிவம் நாடகமாகியுள்ளது. அவரது பாணி நாடகப்பிரதிகளை மேடையேற்றும் குழுக்கள், முக்கிய கதாபாத்திரங்களின் வருகைக்கு முன்பு 'பபூன்-காமிக்' என்றொரு பகுதியை நிகழ்த்துகின்றன. இப்பகுதி வெவ்வேறு பிரதிக்கென அதிகம் வேறுபடுவதில்லை. அச்சில் உள்ள பிரதிகளில் இப்பகுதி இடம்பெறவும் இல்லை என்றாலும், மதுரையிலும் மதுரைக்குத் தெற்கேயும் பிரபலமாக உள்ள சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாணி நாடகமேடையேற்றம் என்பது 'பபூன்-காமிக்' இணைந்தது தான்.

வடதமிழ்நாட்டில் தெருக்கூத்துப் பிரதிகள் ஏராளமாகப் புழக்கத்தில் உள்ளன. திரௌபதியம்மன் வழிபாட்டோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய பாரதக் கூத்துப்பிரதிகள் மட்டுமல்லாமல், பல்வேறு நாட்டார் கதைகளும் தெருக்கூத்தாக நிகழ்த்தப் பெறுகின்றன. பபூன்-காமிக்கின் இடத்தைக் கட்டியங்காரன் என்ற கதாபாத்திரத்தின் மூலம் நிரப்பிக் கொள்ளும் கூத்துப்பிரதி, அவன் மூலமே எல்லாவிதமான அறிமுகத்தையும் செய்வதாக அமைந்துள்ளது. கதாபாத்திரம், கதாபாத்திரம் உலவும் கற்பனை இடம், கற்பனைக்காலம் என்பவற்றைக் கட்டியங்காரனின் வார்த்தைச் சார்ந்த மொழி மூலமும், உடல்சார்ந்த மொழி மூலமும் உருவாக்கிக் கொள்ளும் இயல்புடையது கூத்துப்பிரதி. ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியாக நடத்திச் செல்லும் கட்டியங்காரனே நாடகத்தை முடித்து வைப்பவனாகவும் கூத்தில் இருக்கிறான். இப்பிரதிகள் இன்றும் அதிக அளவில் மாற்றமில்லாமல் உலா வருகின்றன.

சங்கரதாஸ் சுவாமி பாணி இசை நாடகங்களும் தெருக்கூத்து நாடகங்களும் பார்வையாளர்களோடு இரண்டு காலங்களில் தொடர்பு கொண்டன. மையக்கதாபாத்திரங்கள் மூலம் இறந்த காலத்திற்கு அழைத்துச் செல்வதும், கட்டியங்காரன், விதூஷகன் போன்றவர்களால் நிகழ்காலத்திற்கு அழைத்துப் பயணம் வருவதுமான கால அளவு (Time Voyage) அல்லது பயணம். இவ் வெழுத்துக்களின் மிக முக்கியமான அம்சம். இந்த நாடகங்களுக்குரிய பார்வையாளர்கள் அதனிடமிருந்து போதனைகள் எதையும் எதிர்பார்க்காதவர்கள். நிகழ்த்தப்படும் பிரதியையும்,

நிகழ்த்துபவனையும் சபாஷ் போட்டு ரசிக்கும் கலாரசிகர்கள் அதன் பார்வையாளர்கள். அந்தக் கலாரசனை மனோபாவத்தில் தான் ஒரு நாடகத்தைத் திரும்பத் திரும்ப பார்த்துக் கொண்டிருந்தனர்.

இந்நூற்றாண்டின் ஆரம்ப ஆண்டுகளில் நகர வாழ்க்கைக்கு இடம் பெயர்ந்தவர்களுக்கான தமிழ்நாடகப் பிரதியின் தேவை உணரப்பட்டது. இதனை உணர்ந்து செயல்பட்டவர்களில் பி.வி. ராமசாமி ராஜூ, பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகிய இருவரும் முதன்மையானவர்கள். அதுவரை தமிழ் நாடக நிகழ்வில் இடம்பெற்று வந்த இசைப்பாடல் பகுதிகளை நீக்கியவராக, பி.வி. ராமசாமி ராஜூ அறியப்படுகிறார். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அப்போக்கை வலிமையாக்கினார். முதலில் ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற மேற்கத்திய நாடகாசிரியர்களின் நாடகங்களை மொழிபெயர்த்த பம்மல், பின்னர் தழுவல்களாகவும், மூல நாடகங்களாகவும் பலவற்றை எழுதினார். ஐரோப்பிய மொழிகளில் இருந்த இன்பியல், துன்பியல், எள்ளல், அங்கதம், கேலி என எல்லாவித பாணியிலும் நாடகங்களை எழுதியவர் முதலியார். அவருக்குப் பின்பாக வந்த நவாப் ராஜமாணிக்கம், டி.கே. சண்முகம் சகோதரர்கள், சகஸ்ரநாமம் போன்றவர்கள் தங்கள் கால சமூகவாழ்க்கையையொட்டிய நாடகப் பிரதிகளை எழுதி மேடையேற்றினர். நகரம் சார்ந்த தமிழர்களுக்கான நாடகப்பிரதிகளின் வருகைக்குப் பின்னணியாகப் பல்கலைக் கழகங்களின் உருவாக்கம், மேற்கத்தியப் பட்டப்படிப்பு முறையின் அறிமுகமும் கூட இருந்திருக்கலாம். முறையான வடிவம் கொண்ட (Well made play) நாடகப்பிரதிகளின் அமைப்பை ஆங்கிலக்கல்வி அக்காலகட்டத்தில் அறிமுகம் செய்திருந்தது. பல்கலைக்கழக, கல்லூரி கலை மன்றங்களில் அந்நாடகங்கள் இந்தியர்களுக்குப் பார்க்கவும் கிடைத்தன.

கிராமம், நகரம் என்ற இருதரத்துப் பார்வையாளர்களையும் சென்றடைய வேண்டியவர்களாகக் கலையைத் தங்கள் அரசியல் நோக்கத்துக்குப் பயன்படுத்துகிறவர்கள் நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். இந்த நிர்ப்பந்தம் வெளியிலிருந்து வரும் நிர்ப்பந்தம் அல்ல. அவர்களே விரும்பி ஏற்றுக்கொள்ளும் நிர்ப்பந்தம். தமிழின் நாடக வரலாற்றில், அத்தகைய நிர்ப்பந்தத்தை விரும்பி ஏற்றுக் கொண்டவர்களில் முதலில் இருப்பவர்கள் திராவிட இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். சி.என்.அண்ணாத்துரை, மு. கருணாநிதி போன்ற தி.மு.க. தலைவர்களும், எம்.ஆர். ராதா, என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் போன்ற பண்பாட்டுத்தளச் செயலாளிகளும் தங்கள் கருத்துக்களை வார்த்தைகளாக மாற்றி மேடைகளில் பேசினார்கள். அவற்றை மேடையேற்றுவதற்கென்றே எம்.ஜி. ராமச்சந்திரன், சிவாஜி கணேசன், எஸ்.எஸ். ராஜேந்திரன் போன்றவர்களின் பொறுப்பில் நாடகக் குழுக்கள் இயங்கின. தி.மு.க. பாணி நாடக வடிவில் அதிகம் மாற்றமில்லாமல் உள்ளடக்கக் கருத்துக்களை மட்டும் மாற்றி நாடகப் பிரதிகள் எழுதியவர்கள் கே. பாலசந்தர் மற்றும் கோமல் சாமிநாதன். 1960களில் இயங்கிய இவ்விருவரும் நடுத்தர வர்க்கத்துப் பிரச்சனைகளைக் குடும்பம், வேலைபார்க்கும் இடம், தொழிற்சங்கம், தொழிலாளர் உறவு என்ற வெளிகளுக்குள் நிறுத்திப் பிரதிகளைத் தந்தனர். இவர்களுக்கு முன்பே ஐரோப்பிய நவீனத்துவத்தை அறிந்திருந்த

மணிக்கொடி குழுவைச் சேர்ந்த பி.எஸ். ராமையா, கு.ப.ரா, ந. பிச்சமூர்த்தி, சி.சு. செல்லப்பா ஆகியோரும், நாடகக் கட்டமைப்பில் அதிகம் மாற்றங்கள் செய்யாதவர்கள். இவர்களில் சிலர், ஐரோப்பிய ஓரங்க நாடக வடிவத்தைத் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்தவர்கள் என்ற அளவில் நினைக்கப்பட வேண்டியவர்கள். மணிக்கொடியின் பாரம்பரியத்தில் வந்த சி.சு. செல்லப்பாவின் எழுத்தும் ஏராளமான ஓரங்க நாடகங்களையும் ஒரு சில முழுநீள நாடகங்களையும் வெளியிட்டு உள்ளது. இந்த வரிசையில் நினைக்கப்பட வேண்டியவர் சுஜாதா. கம்யூட்டர் விஞ்ஞானியும் புதின எழுத்தாளருமான சுஜாதா, பூர்ணம் விசுவநாதனுக்காக எழுதியுள்ள நாடகங்களும், அந்த வடிவ வரிசையில் நிற்பதுதான்.

பி.வி. ராமசாமி ராஜூ, பம்மல் தொடங்கி, கோமல், சுஜாதா வரையிலான நாடகாசிரியர்களின் நோக்கத்திலும், கருத்து வெளிப்பாட்டிலும் பல்வேறு விதமான போக்குகளும் சார்புகளும் இருந்த போதிலும் அவர்கள் அனைவரிடமும் சாராம்சமான ஓர் ஒற்றுமை உண்டு. பிரதியின் வடிவத்தில் எத்தகைய மாற்றங்களையும் நிகழ்த்தாததே அந்த ஒற்றுமை. ஐரோப்பிய நாடகங்கள் இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரை பின்பற்றிய கட்டமைப்புச் சீர்மையுள்ள நாடக வடிவம் அது. எதிரெதிர் கதாபாத்திரங் களை மோதவிட்டு நாயகப் பாத்திரத்தை வென்றதாகவோ, வீழ்ந்ததாகவோ காட்டுவது அதன் சாராம்சமான தன்மை. இயல்பிலேயே உதாரண புருஷர்களை முன்னிறுத்தும் இயல்புகொண்டது இவ்வடிவம். அத்தோடு இந்தியப் பாரம்பரிய அரங்கில் இருந்த இசையின் - இசைப்பாடல்களின் இடத்தை முற்றாகத் தவிர்த்தது. இந்த வடிவத்தைக் கையாண்டவர்களுக்கு ஐரோப்பிய நவீனத்துவத்தின் மீதும், அதன் கலைக் கோட்பாடான யதார்த்தவாதத்தின் மீதும், பகுத்தறிவின் மீதும் நம்பிக்கையும், பிடிமானமும் இருந்திருக்க வாய்ப்புண்டு. கேள்விகளற்ற நம்பிக்கை என்று சொல்ல முடியாவிட்டாலும், அவைதான் அவர்கள் முன்னிருந்த இலக்குகள். இவர்களின் பார்வையாளர்கள் அல்லது இந்நாடகங்கள் கவனத்தில் கொண்ட பார்வையாளர்களைப் பொதுவாக 'மத்திய தர வர்க்கப் பார்வையாளர்கள்' எனச் சொல்லலாம். இந்த மத்தியதரவர்க்கம் ஒற்றைப் பரிமாணம் கொண்ட மத்தியதரவர்க்கம் அல்ல; வேறுவேறு தளங்களில், அரசியல், சமுதாய, பொருளாதார மாற்றங்களுக்காக குரல் கொடுக்கக் கூடியவர்களாக அந்தப் பார்வையாளர்களை மாற்றுவது இந்நாடகங்களின் நோக்கம். குறிப்பாக இந்தியா வரித்துக் கொண்ட குடியாட்சிக் கட்டமைப்புக்கும், அதன் பொருளாதார சமயக் கொள்கைகளுக்கும் தக்கவர்களாகப் பார்வையாளர்களைக் கட்டமைக்கும் நோக்கம் இப்பிரதி களுக்கு இருந்தன. இந்தக் கூட்டத்தில் தான் இடது சாரி இயக்கம் சார்ந்தும், தேசிய இயக்கம் சார்ந்தும் நாடகங்கள் எழுதிய ஒரு சிலரையும் சேர்க்க வேண்டும்.

கதாபாத்திரங்கள் சார்ந்த ஆரம்பம், உச்சம் வீழ்ச்சி, முடிவு என்பதான நேர்க்கோட்டு வடிவத்தை உதறிய நாடகப்பிரதிகள் 1960-களின் பிந்திய ஆண்டுகளிலும் எழுபதுகளிலும் தமிழில் எழுதப்பட்டன.

நாயகத்தனம் வில்லத்தனம் எனக்கதாபாத்திரங்களை மோதவிட்டு வளர்ச்சியடையும் நாடகவடிவத்திற்கு மாற்றாகச் சிந்தனைகளும் கருத்தமைவுகளும் முரண்படும் நாடகப்பிரதிகள் அறிமுகமாயின. ந.முத்துசாமியும் இந்திரா பார்த்தசாரதியும் தமிழில் இந்த நிகழ்வுகளை முதலில் சாதித்தவர்கள். இந்தச் சாதனைக்கு அவர்களை உந்தியதும் மேற்கத்திய நவீனத்துவத்தின் வேறுசில போக்குகளே. யதார்த்தவாதத்திற்கு எதிரான (Antirealism) ப்ராய்டியம், எக்ஸிஸ்டென்ஸியலிஸம், குறியீட்டியம், மிகையதார்த்தம், இருண்மைவாதம் போன்றவற்றைத் தங்கள் போக்கில் உள்வாங்கிய இந்திரா பார்த்தசாரதியும் ந. முத்துசாமியும் தங்களின் முதல் கட்ட நாடகங்களில் அவற்றை வடிவம் மற்றும் உள்ளடக்க நிலையில் முழுமையாக வெளிப்படுத்தினர். காலங்காலமாக, 'அப்பாவும், பிள்ளையும்', 'நாற்காலிக்காரர்', 'சுவரொட்டிகள்' போன்ற முத்துசாமியின் பிரதிகள் முற்றிலும் இந்தியத் தன்மையற்ற அ. யதார்த்தவாத அடிப்படைகளில் அமைந்த நாடகங்கள் எனலாம். இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'மழை', 'பசி', 'காலயந்திரங்கள்', 'கோயில்', 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்' முதலியன வடிவத்தில் அ. யதார்த்தப் போக்கினையும், நாடகக் கதாபாத்திரங்களின் மனப்போக்கில் இந்தியத் தனத்தையும் கொண்டிருந்தன. மேற்கத்திய நவீனத்துவ சிந்தனைகளுக்கும் இந்திய வேதாந்த மரபுக்குமான இணைப்பை உண்டாக்கிவிடத் தொடர்ந்து இந்திரா பார்த்தசாரதி முயன்றார்.

இதே காலகட்டத்தில் புதுநாடகப் பிரதிகளைத் தந்த ஞான ராஜசேகரன் (வயிறு) ஜெயந்தன் (ஜெயகாந்தன் நாடகங்கள், நினைக்கப்படும்) பிரபஞ்சன் (முட்டை) ஆகியோர் நவீனத்துவத்தின் மீதான அக்கறையை விடவும் சமூக விமரிசனம் சார்ந்த அக்கறையைக் கூடுதலாக வெளிப் படுத்தினர். இந்தச் சமூக விமரிசனம் சார்ந்த அக்கறைகள் - பார்வையாளர் களின் தேவையை உணர்ந்த அக்கறைகள் காரணமாகவே ஞான. ராஜசேகரனின் 'வயிறு'ம் பிரபஞ்சனின் 'முட்டை'யும் ஜெயகாந்தனின் நாடகங்களில் சிலவும் அதிகமான எண்ணிக்கையில் மேடையேற்றங் கண்டன. நவீனத்துவக்கூறுகளும் சமூக விமரிசனமும் கொண்ட புதுநாடகப் பிரதிகள் ஒன்றிரண்டை எஸ்.எம்.ஏ. ராம், மாலன், அம்பை, மு. ராமசாமி, அஷ்வகோஷ் ஆகியோர் இந்தக் காலகட்டத்தில் எழுதி, சிறுபத்திரிகைகளில் வெளியிட்டனர்.

கதாபாத்திர எதிர்வுகளை முன்னிறுத்தாத புதிய தமிழ் நாடகப்பிரதிகள் அறிமுகமான அதே காலகட்டத்தில் பிற இந்திய மொழிகளில் வேறுவிதமான நாடக எழுத்து முறையொன்று அறிமுகமாகிக் கொண்டிருந்தது. புராணத்தின் ஒரு இழையையோ, சரித்திரத்தின் ஒரு நிகழ்வையோ, தன் சமகாலத்தில் நிறுத்திப் பார்ப்பது என்பது அந்தப் போக்கின் முக்கியமான அம்சம். புராணகாலத்து அகல்யாவையும் சீதாவையும் இந்தக்காலத்துப் பெண்களின் சொல்லாடல்களுக்கு உரியவர்களாக மாற்றும்போது உண்டாகும் புதுவிளக்கம் இந்த நாடகங்களின் சிறப்பம்சம். பிற இந்திய மொழிகளின் இத்தகைய போக்கினை நேரடிப் பார்வையில்

காணும் வாய்ப்பைப் பெற்றிருந்தவர் இந்திரா பார்த்தசாரதி. தனது பணியின் நிமித்தமாக இந்தியத் தலைநகரில் வாழ்ந்த இ.பா. கிரிஷ் கர்னாடின் 'துக்ளக்' தரம்வீர் பாரதியின் 'அந்தாயுக்' போன்ற புகழ்பெற்ற நாடகங்களின் மேடையேற்றத்தைக் காணும் வாய்ப்பு பெற்றவர். அந்த உந்துதலில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களாக அவரது 'நந்தன் கதை'யையும் 'ஔரங்கசீப்' பையும், 'கொங்கைத் தீ'யையும் சமீபத்தில் எழுதிய 'இராமானுசர்' நாடகத்தையும் சொல்லலாம். இந்த நாடகங்கள் பழைய நிகழ்வுகளுக்கு மறுவிளக்கம் கொடுத்துள்ளன; என்றாலும் கதாபாத்திர எதிர்வுகளை நிறுத்திக் கட்டமைக்கும் அமைப்புச் சீர்மையுள்ள நாடகவடிவத்தின் அம்சங்களைக் கூடுதலாகக் கொண்டவைகளே. தடை, திருப்பம், தடை, திரும்பவும் ஒரு திருப்பம், உச்சம் அதற்கு ஒரு விடுவிப்பு எனச் செல்லும் வளர்ச்சி முறையில் தான் இந்நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன. அவரது பிரதிகளில் சில எழுபதுகளில் நூல்களாக வந்திருந்தன என்றாலும் தமிழ்நாட்டில் மேடையேற்றங்காண பத்தாண்டுகளுக்கு மேல் காத்திருந்தன.

இந்த இடத்தில் 1980களின் தொடக்கத்தில் நாடக எழுத்து என்பதில் ஏற்பட்ட தேக்கத்தையும், மேடையேற்றங்களில் நடந்த உற்சாகத்தையும் பற்றிச் சொல்ல வேண்டும். வங்க நாடக ஆசிரியரும் கோட்பாட்டாளருமான பாதல்சர்க்கார் மூலம் இங்கு அறிமுகமான மூன்றாம் அரங்கு, அதுவரை இருந்து வந்த ப்ரொஷீனிய மேடை வடிவத்தைக் கேள்விக்குள்ளாக்கியது. ப்ரொஷீனிய அரங்கு உருவாக்கிடும் மாய ரூபத்தைத் தகர்க்க விரும்பிய ஃபிரெக்டின் காவிய பாணி அரங்கின் தத்துவத்தளமும் அறிமுகமான நிலையில், மேடையேற்ற முறைகள் முற்றிலும் மாற்றம் பெற்றன. உடனடி விளைவுகளை மனதில் கொண்ட சிறுசிறு நாடகங்கள் வீதி நாடகங்களாகப் பல்வேறு குழுக்களால் ஆங்காங்கே மேடையேற்றப்பட்டன. இம்முயற்சியில் மதுரையின் நிஜ நாடக இயக்கம் முக்கியமான பங்களிப்பைச் செய்தது. பல பயிற்சி முகாம்களில் உருவான சிறு நாடகங்களையும், மலையாளத்திலிருந்து பெறப்பட்ட குறு நாடகங்களையும் மதுரைப் பகுதியில் தொடர்ந்து மேடையேற்றம் செய்தது. மேடையேற்றத்தில் புதுமைகளை உள்ளடக்கிய பாதல் சர்க்காரின் 'ஏவம் இந்திரஜித், மிச்சில்', விஜய் டெண்டுல்கரின் 'கமலா, அமைதி! கோர்ட் நடக்கிறது', ஜி. சங்கரப்பிள்ளையின் 'ரட்சா புருஷன்', பிரெக்டின் 'யாசகன் அல்லது செத்தநாய்' போன்ற நாடகங்கள் தமிழுக்கு மொழி மாற்றம் ஆனதன் பின்னணியில் மேடையேற்றப் புதுமை என்பது இருந்தது எனலாம்.

மேடையேற்றப் புதுமை எப்பொழுதும் பார்வையாளர்களை மனதில் கொள்வதில்லை. தங்களது பார்வையாளர்கள் யார் என்று திட்டமிடாமலேயே ஒத்திகைகளுக்குச் செலவாகும் காலம் மற்றும் உழைப்பு ஆகியன ஒரு மேடை யேற்றத்தோடு நின்று போகும் நிலையில் உண்டாகும் சோர்வினை, சிறுபத்திரிகைகளில் வரும் ஒன்றிரண்டு விமரிசனக் கட்டுரைகள் போக்க முயன்றன.

இந்தக் கட்டத்தில் பார்வையாளர்களாகவும் இல்லாத, மேடையேற்றத்தில் பங்கு பெறாத, ஒரு நிறுவனம் புதிய நாடகப்பிரதிகளை எழுதும் நிர்ப்பந்தத்தோடு வந்தது. 1984இல் மைய சங்கீத நாடக அகாடெமி துவங்கிய இளம் இயக்குநர்களுக்கான மானியத்திட்டம் அந்த நிர்ப்பந்தங்களுள் ஒன்று.

இளம் இயக்குநர்களுக்கான மானியத்திட்டம் புதிய நாடக எழுத்துக்குத் தூண்டுகோலாக இருந்தது என்றாலும், அடிப்படையில் அது இந்தியத்தன்மை கொண்ட நாடக மேடையேற்ற நிகழ்வை (Performance) முக்கிய நோக்கமாகக் கொண்டது என்பதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இந்தியத் தன்மை கொண்ட நாடகம் (Indian theatre) பிராந்திய அரங்குகளின் ஒன்றிணைப்பில் உருவாகக்கூடும் என்ற கணிப்பு அத்திட்டத்தின் பின்னணியில் இருந்த நாடகத்துறை வல்லுநர்களுக்கு இருந்தது. இத்திட்டத்தின் கீழ் உதவிகள் பெற்ற இளம் இயக்குநர்களுக்குத் தங்களின் மொழிசார்ந்த, பிராந்திய அரங்கில் ஆர்வம் இருந்தது. தமிழ் இயக்குநர் தமிழ் அடையாள அரங்கிற்காகவும், கன்னடத்துக்காரர் கன்னட அரங்கிற்காகவும், மணிப்புரிக்காரர் மணிப்புரி அரங்கிற்காகவும் இயங்கினர். இவ்விரு எதிர்எதிர் மனோபாவங்களும் நாடகப்பிரதி உருவாக்கம் என்ற அளவில் ஒன்றிணைய வேண்டிய அவசியம் உண்டு. இதைத்தான் பொதுவான 'இந்தியத்தனம்' (Indianess) என்கிறோம். இந்தியாவின் மொழிசார்ந்த மாநிலங்கள் அல்லது மண்டலங்கள் மேடையேற்ற ரூபத்திலும், உடல்மொழியிலும், உடை ஒப்பனைகளில் பயன்படுத்தும் வண்ணங்களிலும் வேறுபட்ட அடையாளங்களோடு இருந்தாலும், நாடக நிகழ்வின் ஆதாரமான நாடகப்பிரதியின் வடிவத்தில் ஒத்த தன்மையைக் கொண்டிருக்கின்றன.

இந்தியத் தனத்தின் சாராம்சமான பாணி என்பது கதை சொல்லும் (Narrative) பாணியே ஆகும். ஏற்கெனவே நிகழ்ந்த ஒன்றை - கேட்ட ஒன்றை - திரும்பவும் நிகழ்த்திக் காட்டுவது - சொல்லுவது என்பது அதன் பிரிக்க முடியாத அம்சம். இந்த அம்சம் செவ்வியல் பாரம்பரியத்திலும் உண்டு; நாட்டார் பாரம்பரியத்திலும் உண்டு. நடந்ததைத் திரும்பவும் எழுதிப் பார்த்தது மகாபாரதம். திரும்பவும் நிகழ்த்திப் பார்ப்பது பாரதக்கூத்து. ஒரு முலை இழந்த திருமாவுண்ணி நடந்த நிகழ்வு. கண்ணகி கதையாகப் பாட்டிடைச் செய்யுளில் நாட்டியது சிலப்பதிகாரம். அதன் நாடக வடிவம் கண்ணகி நாடகம்; கோவலன் கதை. காளிதாசனின் சாகுந்தலம் கூட எழுதிப்பார்த்து நிகழ்த்தியது தான். திரும்ப எழுதும்பொழுதும், திரும்ப நிகழ்த்தும் பொழுதும் கூடுதல் குறைவுகள், விருப்பு, வெறுப்புகள் இருக்கக்கூடும். இந்த அம்சம் - கதை சொல்லும் பாணி (Narrative Style) 1985-க்குப் பிந்திய நாடகப்பிரதிகளில் - இளம் இயக்குநர் திட்டத்திற்கெனத் தேர்வு செய்யப்பட்ட - எழுதப்பட்ட - பிரதிகளில் முக்கியமான கூறாக வெளிப்பட்டது. கதையை நகர்த்துவதற்காகவே, விதூஷகன், சூத்திரதாரி, கட்டியங்காரன், கதைசொல்லி என வெவ்வேறு பெயர்களில்

கதாபாத்திரங்கள் படைக்கப்பெற்றன. தமிழில் மட்டும் இப்படி இருந்தது என்பது அல்ல; இந்திய மொழிகள் அனைத்திலும் அப்படியே.

ஒரு வடிவ ஒழுங்குடைய கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகப் பிரதியான சோபக்ளீஸின் ஆண்டிகனீ (Antigone)யைத் 'துர்க்கிர அவலமாக' மாற்றிய மு. ராமசுவாமிக்கும் செண்பகம் ராமசுவாமிக்கும் அதன் கதையை முதலில் சுருக்கமாகச் சொல்லி, முடிவையும் சொல்லி, அதை நிகழ்த்திக் காட்டப் போகிறேன் என்று சொல்ல வைத்தது இந்திய - தமிழ்ப் பாரம்பரியமான பிரதியின் வடிவம். அதற்காகத் தெருக் கூத்திலிருந்து கட்டியங்காரனை நாடகத்தின் பிரதியினுள் சேர்த்துக் கொண்டனர். ஏற்கெனவே, அப்படியே செண்பகம் ராமசுவாமியால் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட அச்சுவடிவம் பெறாமல் இருந்த ஆண்டிகனீ மு. ராமசுவாமியின் நாடகமேடையேற்ற ரூபத்திற்கேற்ப மாறியபின்புதான் துர்க்கிர அவலமாக மாறியது; அச்சுவடிவம் பெற்றது. ஆண்டிகனீயின் வடிவ ஒழுங்கில், தெருக்கூத்துக் கட்டியங்காரனுக்கும், தேவராட்டக் குழுவினரின் நடன அசைவுகளின் நளினத்திற்கும் இடமளிக்கக்கூடிய இடங்கள் உண்டென உணர்ந்தபின்பே அப்பிரதி தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது. ஆண்டிகனீ - துர்க்கிர அவலம் என மாறிய வளர்சிதை மாற்றத்தின் போது உடனிருந்தவன் என்ற நிலையில் இதைச் சொல்ல முடியும். துர்க்கிர அவலத்திற்குப் பின்பு தான் மேடையேற்றிய 'சாபம்? விமோசனம்!' ஸ்பார்ட்டகஸ், புரட்சிக்கவி, இருள்யுகம் (அந்தாயுக்) முதலான பிரதிகளிலும் இந்தியத்தனம் நிரம்பிய பிரதியின் வடிவத்தைக் கொண்டுவந்த - எதிர்பார்த்த மு. ராமசுவாமிக்குத் தமிழ் மரபு அரங்கின் பரிச்சயங்கள் உண்டு. 'கணியான் கூத்து, வில்லுப்பாட்டு, சூரசம்ஹாரம்' என நாட்டார் வழக்காற்றியல் வடிவங்கள் நிரம்பிய தென்தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த அவர், தனது ஆய்வுப்பட்டத்திற்காகத் 'தோற்பாவை நிழற் கூத்து' எனவும் 'பாவைக் கூத்து' எனவும் அழைக்கப்படும் வடிவத்தை ஆய்வு செய்தார். மேலாய்வில் 'தெருக்கூத்து' வின் நடிப்புப் பாணியை ஆய்வுப் பொருளாகக் கொண்டார். இத்தோடு அவருக்கு இருந்த பிரெக்டின் காவிய பாணி அரங்கின் மீதான விருப்பமும் சேர்ந்து, மரபான பிரதிகளின் மீது ஆர்வம் கொள்ள வைத்தன. இளம் இயக்குநர்களுக்கான நிதியுதவித் திட்டத்தின் கீழ் மேடையேறிய பெரும்பாலான பிரதிகளும் 'கட்டியங்காரனைக் கொண்டு கதை சொல்லல்' என்ற உத்தியிலிருந்து விலகிவிட விரும்பவில்லை என்றே சொல்லலாம். கட்டியங்காரன் என்ற பெயரில் கதாபாத்திரங்கள் இல்லாத நாடகங்கள் கதை சொல்வதற்கு ஏதாவது ஒரு பாத்திரத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டன.

சிலப்பதிகாரத்தின் மாடலமறையோனும் தேவந்தியும் இந்திரா பார்த்தசாரதியின் 'கொங்கைத்தீ'யின் கதை சொல்லிகளாக ஆனார்கள். இளைய பத்மநாபனின் 'தீனிப்போரி'லும், சே. ராமானுஜத்தின் 'வெறியாட்டத்'திலும் இரண்டு கதை சொல்லிகள் - கட்டியங்காரர்கள் உண்டு. வ. ஆறுமுகத்தின் 'கருஞ்சுழி', 'ஊசி' ஆகியவற்றில் சூத்ரதாரிகள் தான் நாடகத்தைத் தொடங்கி, நடத்தி, முடித்து வைத்தனர்.

ந. முத்துச்சாமியின் 'நற்றுணையப்பன்', 'இங்கிலாந்து' ஆகியவற்றில் கதை சொல்லிகள், நூலேணிகளில் இறங்கி வந்து கதை சொன்னார்கள். ஷேக்ஸ்பியரின் கிங்லியர் நாடகத்து 'முட்டாள்' பாத்திரம் இறுதி யாட்டத்தில் 'கோமாளி'யாக மாற்றப்பட்டுக் கதை சொல்லியாக உலாவினான். அ. ராமசாமியின் 'மூடதேசத்து முட்டாள் ராஜா'விலும் இரண்டு கட்டியங்காரர்கள் உண்டு.

இளம் இயக்குநர்களுக்கான திட்டமும், அதன் தொடர்ச்சியான இந்தியத்தனம் நிரம்பிய நாடகப்பிரதிகளுக்கான தேடலும் உண்டாக்கிய மாற்றத்தைக் குறிக்க ஓரடி முன்னால் ஈரடி பின்னால் என்ற புகழ் பெற்ற வாசகத்தைப் பயன்படுத்த விரும்புகிறேன். கதாப்பாத்திரங்களை முன்னிறுத்தி, அவர்களின் செயல்பாடுகளின் மூலம் முரண்களை அடையாளப்படுத்திய இப்பிரதிகள், நவீனத்துவத்தின் மீதான அபரிதமான விருப்பத்தைக் கைவிட்டன. அத்தோடு மேடையேற்றத்தின் போது நிரப்பப்பட வேண்டிய இடைவெளிகளையும் தன்னகத்தே கொண்டிருக்கின்றன. பாரம்பரியக் கலைகளின் அசைவுக்கூறுகளையும் சடங்குகள் சார்ந்த வினைகளையும் கொண்டு அந்த இடைவெளிகள் நிரப்பப்பட்டு மேடையேற்றத்திலேயே அப்பிரதிகள் முழுமையடைந்தன.

இந்தப்பிரதிகளின் வரவோடு தமிழ் அறிவுலகச் சொல்லாடல்களாக அமைப்பியல், குறியியல், நேர்கோடற்ற கதையாடல் போன்றனவும் வந்திருந்தன என்பதையும் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். பாரம்பரிய - இந்திய நாடகப்பிரதிகள், நாடகவிழாக்களில் கூடும் அறிவுஜீவிப் பார்வையாளர்களின் பலதரப்பட்ட வாசிப்புக்கானதாக மேடையேறின. குறியீட்டு அம்சங்கள் கொண்ட அரங்க அமைப்பு, உடை, ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு போன்றவற்றைத் தவிர்க்கவியலாத அம்சங்களாகத் திரும்பவும் கொண்டு வந்து சேர்த்தன. மொத்தத்தில் பார்வையாளர்களை நாடிச் சென்ற அரங்க நிகழ்வைத் திரும்பவும் ப்ரொஷீனிய அரங்கின் வெளிச்ச ஜோடனைகளைப் பூட்டிக்கொள்வனவாக மாற்றின. இயக்குநர்கள் தாங்களே தங்களுக்கான பிரதிகளை உருவாக்கிக் கொண்ட போதும் சரி, வேறொரு நாடகாசிரியர் எழுதிய பிரதியை, இன்னொருவர் இயக்குவதாக அமைந்த போதிலும் சரி, அவற்றின் இடைவெளிகள் மேடைநிகழ்வில் சரிசெய்யப்பட வேண்டியனவாகவே இருந்தன. பாரம்பரிய அரங்கக் கலைகளின் கூறுகளைப் பயன்படுத்துவது முதன்மையான நோக்கமாகிவிடும் நிலையில் பிரதிகள் இப்படி இருப்பதைத் தவிர்க்க முடியாதுதான்.

அவரே நாடகாசிரியராகவும் இயக்குநராகவும் இருந்த நிலையில் 'கருஞ்சுழி'யும் 'ஊசி'யும் மேடை நிகழ்வில் முழுமையானதாக அமைந்தன. ஆனால் வ. ஆறுமுகத்தின் இவ்விரு நாடகப்பிரதிகளையும் வேறொருவர் இயக்குவதும் வாசிப்பதும் சாத்தியமற்றனவாகிவிட்டன. சுதேசிகளின் தயாரிப்புக்காக எஸ். இராம கிருஷ்ணன் எழுதிய 'உருளும் பாறைகள்' நாடகப்பிரதிக்கும் அத்தகைய குறைகள் உண்டு. 1995இல் இளம் இயக்குநர்கள் திட்டத்தைக் கைவிட்டு விட்டு, மைய சங்கீத நாடக அகடெமி தொடங்கி நிறுத்திய 'இளம் நாடகாசிரியர்கள் திட்டத்தின்' கீழ் எழுதிப்

பரிசு பெற்ற மலைச்சாமியின் 'முனி', தேவிபாரதியின் 'மூன்றாவது விலா எலும்பும் விழுதுகளற்ற ஆலமரமும்' ஆகியனவும் அத்தகைய இடைவெளிகளோடு தான் இருந்தன; இருக்கின்றன.

இப்பிரதிகளின் இடைவெளிகள் சார்ந்து இரண்டு சொல்லாடல்களை எழுப்பி விவாதிக்க வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம். ஒன்று 'நாடகப்பிரதி நடிப்பதற்கானது X படிப்பதற்கானது' என்ற முரணிலைச் சொல்லாடல். இரண்டாவது சொல்லாடல் 'நாடகாசிரியன் X இயக்குநர்' என்ற எதிர்நிலை. ஒரு கட்டத்தில் - குறிப்பாக அறுபதுகளிலும் எழுபதுகளின் தொடக்கத்திலும் தமிழில் ஏராளமான பாநாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. சுந்தரம்பிள்ளையின் மனோன்மணியத்தின் நகல்களான இப்பாநாடகங்கள் பண்டைய தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் தெறிக்கும் ஒரு கண்ணியின் மீதோ, நிகழ்வின் மீதோ பா அல்லது செய்யுள் வடிவத்தை உரையாடல்களாகத் தந்தன. இன்றளவும் பல்கலைக் கழகப் பாடத் திட்டங்களில் 'நாடகம்' என்னும் இலக்கியவகையைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் இந்நாடகங்கள் வாசகனுக்குக் காவியத்தின் உத்தி நுட்பங்களைத் தருவன; இலக்கிய ரசனை சார்ந்த வாசிப்பனுபவத்தை வேண்டுவன. மேடையேற்றச் சாத்தியங்கள் குறைவான இப்பிரதிகள் தங்களை 'வாசிப்பதற்கான - படிப்பதற்கான நாடகங்கள்' என வகைப்படுத்திக் கொண்டன.

இதே போல்தான் புதிய நாடகங்கள் தங்களை 'நடிப்பதற்கான நாடகங்கள்' என்ற வகைக்குள் வைத்துக் கொள்ள விரும்புகின்றன எனலாம். ஆனால் ஒரு நல்ல நாடகம் படிப்பதற்கும் நடிப்பதற்கும் உரிய சாத்தியங்களைக் கொண்டிருக்கும் என்பதற்குப் பல உதாரணங்களைக் கூறலாம். அவை தமிழில் இல்லையென்றாலும், பிற இந்திய மொழிகளிலும், ஐரோப்பிய மொழிகளிலும் பலவாக உள்ளன.

இரண்டாவது சொல்லாடல் 'இயக்குநர் X நாடகாசிரியன்' என்ற எதிர்நிலை. இவ்வெதிர்நிலை, நாடகப்பிரதியின் மீதான அதிகாரம் சார்ந்தது என்று கூடச் சொல்லலாம். இடைவெளிகள் நிரம்பிய - மேடையேற்றத்தில் முழுமையாகும் பிரதிகள் இயக்குநரின் அதிகாரத்தை உறுதி செய்யும் பிரதிகளாகும். பொதுவாக எழுத்துக்கலைகள் எழுத்தாளனின் அதிகாரத்தை நிலைநிறுத்துவன. அவனிடமிருந்து கிளம்பும் மொழி, வாசகனிடம் உண்டாக்கும் கருத்து - பிம்பம் சார்ந்து எழுத்தாளனின் அதிகாரம் தொழிற்படுகிறது. ஆனால் நாடகக்கலையின் தன்மை வேறுபாடுகள் கொண்டது. இது வெறும் எழுத்துக் கலை மட்டுமல்ல; மேடைக்கலையும் கூட, அதனால் அதன் இயல்பு அதிகாரத்துவத்தை நகர்த்திக் கொண்டே இடம்பெயர்த்துக் கொண்டே இருக்கும் இயல்பு. நாடகப்பிரதியின் அதிகார மையம் - கருத்து - அவனிடமிருந்து இயக்குநருக்கும், அங்கிருந்து மேடையில் நடிக நடிகையருக்கும் கடைசியாகப் பார்வையாளருக்கும் நகர்ந்து கொண்டே இருக்கும். நாடகக்கலைக்குள்ள நேர்மறையான இவ்வியல்பை, இடைவெளிகள் கொண்ட நாடகப்பிரதிகள் மாற்ற முயல்கின்றன. இடைவெளிகளை இட்டு நிரப்பும் நாடக இயக்குநரின் கையில்

அதிகாரத்தைத் தாரைவார்க்கின்றன. அதிகாரத்தைக் கையிலெடுத்துக் கொள்ளும் இயக்குநன், நாடகாசிரியனை ஏளனமாகப் பார்க்கவும், புரியவில்லையெனத் திகைக்கும் பார்வையாளனைத் தூர விலக்கவும் செய்கிறான். அவனது சாட்டைக்கு உடல் அசைக்கும் வேலையையே நடிகர்களும் செய்ய வேண்டியிருக்கிறது.

1990களின் மத்தியில் பேச்சுக்களாக மாறியுள்ள 'தலித்' என்னும் தனித்துவம் அரங்கவியலுக்குள்ளும் புகுந்துள்ளது. இத்தனித்துவம் சாராம்சத்தில் படைப்பின் - எழுத்தின் மையத்தைப் பார்வையாளர்களிடம் நகர்த்தும் நோக்கம் கொண்டது. இந் நோக்கத்தோடு அத்தனித்துவம் நாடகப்பிரதியில் புதிய சுவடுகள் எதையும் பதிக்கவில்லை. இடைவெளிகள் கொண்ட எழுத்து, கதைசொல்லும் மரபு, யதார்த்தபாணி என்று ஏற்கெனவே உள்ள ஏதாவது ஒரு வடிவத்தின் நீட்சியாகவே உள்ளன. கே.ஏ. குணசேகரனின் 'தலித்' நாடகங்கள் கதை சொல்லும் பாணியிலானவை. ரவிக்குமாரின் 'வார்த்தை மிருகம்', 'பிரேமின்' ஆகியன இயக்குநருக்கு அதிகாரமளிக்கும் இடைவெளிகள் கொண்ட பிரதிகள். ஜீவாவின் பிரதிகள் பார்வையாளர்களிடம் முறையிடும் தொடக்கம், திருப்பம், உச்சம் என்ற யதார்த்த வடிவம். இவைகள் வெவ்வேறு ரூபத்தில் இருந்தாலும் தலித் பார்வையாளர்களை மட்டும் நோக்கி நீள்வன என்பதில் மாறுபாடில்லை.

தமிழின் நவீன நாடகப்பிரதிகளில் அடையாளப்படும் கதை சொல்லல் வடிவம், வடிவச்சீர்மை வடிவம் என்ற இரண்டிலிருந்தும் வேறுபட்ட நாடகப் பிரதிகள் சிலவும் சமீப ஆண்டுகளில் அச்சாகியுள்ளன. அவை வடிவத்தில் ஒரு வித நேர்கோடற்ற தன்மையோடு உள்ளன. நிகழ்வுகளில் தொடர்ச்சியின்மையும், மொழியின் இருண்மை நிலையும் கூடிய இப்பிரதிகள் மேடையேற்றத்திற்கு வாய்ப்பின்றி அச்சிலேயே இருக்கின்றன.

எம்.டி. முத்துக்குமாரசாமியின் 'சைபீரியநாரைகள் இனி இங்கு வரப்போவதில்லை' பிரேமின் 'அமீபாக்களின் காதல்', 'ஆதியிலே மாமிசம் இருந்தது', 'உயிர்ச்சுருள்', எஸ். ராமகிருஷ்ணனின் 'இரு நாடகங்கள்' ஆகியனவற்றிலும் தொடர்ச்சியற்ற தன்மைகள் உள்ளன. நாடகத்துறையில் தொடர்ந்து செயல்படும் வேலு. சரவணன், எஸ். முருகபூபதி ஆகியோரின் மேடையேற்றப் பிரதிகளிலும் கூட நேர்கோடற்ற நிகழ்வுக் கோர்ப்புகள் உண்டு. இப்போக்கின் தொடக்கம் ந. முத்துசாமியின் முதல் கட்ட எழுத்துக்களில் தொடங்கின எனலாம்.

ஒரு நாடகப்பிரதி, தனக்குள் உள்ள கதாபாத்திரங்கள் உலவுவதற்கான புனைவுக்காலத்தை (Fictional time)யும் புனைவு வெளியை (Fictional space)யும் உறுதிப்படுத்தும் நிலையில் பார்வையாளர்கள் அப்பிரதிக்குள் சுலபமாக நுழைய முடியும் வாசகனாகவும் பார்வையாளனாகவும். ஆனால் இப்பிரதிகள் இவ்விரண்டையும் உறுதிப்படுத்தத்தவறி, அதனுள் உலவும் கதாபாத்திரங்களை அந்தரத்தில் அலைய விடும்பொழுது பார்வையாளனாகவும் உட்கார முடிவதில்லை; வாசகனாக வாசிக்கவும் முடிவதில்லை. பார்வையாளன் தன் போக்கில் அவற்றை நிராகரித்துக் கொண்டேயிருக்கிறான்.

நாடகத் தொழில் நுட்ப அனுபவம்

டி.கே. வெங்கடசாமி

பாடுபடும் மக்கள் மன சந்தோஷத்திற்காகத் திருவிழாக்கள், ஆடல் பாடல்கள் முதலிய விழாக்கள் நடத்தி மன ஆறுதல் அடைந்தார்கள். அதற்காக நல்ல பாடகர்கள் வாத்திய இசைக் குழுவினரை மாற்றிக் கலைஞர்களைத் தேர்ந்தெடுத்து அலங்காரங்கள் கூத்துக்களை நடத்தினார்கள். கடவுள்களின் புராண வரலாற்றை நாடகமாகச் சித்திரித்து நடத்தி மகிழ்ந்தார்கள். அதனால் நல்ல பாடகர், இசை வாத்தியக்காரர்கள் அழகுபடுத்துக் கலைஞர்கள் உருவானர்கள். பிறகு காட்சி நாடகங்களும் ஒலி நாடகங்களும் உண்டாயின. ஒலி நாடகமென்பது இசைத்தட்டில் பதிவு செய்து ஒலிபரப்பப்படுவது. காட்சி நாடகங்களுக்குத் திரை அமைப்புக்கள், உடைகள் ஒப்பனை தேவைப்பட்டன. அந்தக் கலைகளில் உருவான கலைஞர்களின் நானும் ஒருவனாக 60 ஆண்டு காலம் தொண்டு செய்து வருகிறேன். நாடகங்களுக்கு மேடை அமைப்பு, சம்பவங்களுக்கு ஏற்ப காட்சி அமைப்பு என்பது ஒரு தனிக் கலை. அதில் நினைவாற்றல் அதிகம் வேண்டும். மேடை அமைத்து நீளம் அகலம் அதற்கேற்ப அரண்மனை, வீடு, ரோடு, காடு போன்ற திரைகள் எழுத ஒவ்வொரு இடங்களையும் பார்த்து நினைவு கொண்டு திரையில் வரைந்து அந்தந்த இடங்களை நேரில் பார்ப்பது போல் பார்ப்பவர்களைப் பிரமிக்க வைப்பதுதான் திரை மறைவுக் கலைஞர்களின் திறமை. இதுநாள் வரை அவர்களைப் பாராட்டியவர்கள் கிடையாது. சென்றவர்கள் போக மீதி இருப்பவர்களில் நான் ஒருவன்.

தஞ்சை நகரில் 1924ஆம் ஆண்டு பிறந்தேன். என் பெயர் வெங்கடசாமி. வயது 73. 12 வயது முதல் நாடகக் கலைத் தொழிலில் ஈடுபட்டுத் தொண்டு செய்து வருகிறேன். இத்தொழிலில் நான் பெற்ற அனுபவத்தையும், தொழில் நுட்பத்தையும் குறிப்பிடுகிறேன்.

பள்ளியிலேயே ஓவியம் வரைவதில் முதலாவது மாணவனாக இருந்த என்னை ஆசிரியர் முதல், மக்களும் பாராட்டினார்கள். என் தகப்பனாரால் வளர்க்கப்பட்ட திரு நாராயணசாமி அவர்களும், நவாப் இராசமாணிக்கம் அவர்களும் சாதாரணமாகச் சாக்கின் மேல் பேப்பரை ஒட்டி வீராசாமி என்ற சித்திரக்காரரை வைத்து நிலக்கலரினால் திரைகள் எழுதி வைத்து விளையாட்டாக நாடகம் நடத்துவார்கள். அப்பொழுது தஞ்சையில் கொடி மரத்து மூலையில் கிருஷ்ணாபிள்ளை கொட்டகையில் ஜெகநாத அய்யர் நாடகக் கம்பெனியரால் நாடகங்கள் நடத்திக் கொண்டிருந்தோம். பிறகு, கிட்டு என்கிறவர் ஜவுளிக்கடை நடத்திக் கொண்டு இருந்தார், அவரும் சேர்ந்து நாடகக் கம்பெனி ஒன்று துளசிராஜா என்கிற சித்திரக்காரரை வைத்து நாராயணசாமி, ராசமாணிக்கம் இருவருமாக ஜவுளிக் கடைக்காரர் காடா துணி கொடுத்துத் திரைகள் எழுதிக் கம்பெனி ஆரம்பித்தார்கள். அது மன்னார்குடி சென்று தொடர்ந்து நடத்த முடியாமல் கலைத்து விட்டார்கள். பிறகு நவாப் இராசமாணிக்கம் அவர்கள் தனியாக, காரைக்கால் சென்று ஆரம்பித்து நடத்தினார்கள். நாராயணசாமி அவர்கள் தஞ்சையில் சீன்கள் உடைகள் தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். துளசிராஜா என்கிறவர் திரைகளை எழுதிக் கொடுத்தார். அதில் எனக்குத் திரைகளை கட்டி இயக்குவதற்குப் பழக்கம் ஏற்பட்டது. 12 வயதிலேயே வள்ளித் திருமணம், பவளக்கொடி போன்ற நாடகங்களுக்குத் தியாகராச பாகவதர், எஸ்.டி.. சுப்புலெட்சுமி போன்றவர்களுக்குத் திரைகளைக் கட்ட வெளியூர் சென்று வருவேன். தம்பி என்று கூப்பிட்டு அன்பாகப் பழகியது உற்சாகப்படுத்தியது. துளசிராஜா அவர்களிடம் சீன்கள் எழுதவும், பொம்மைகள் செய்யவும், வாகனங்கள் செய்யவும், திரு. நாராயணசாமி என்பவர் தறிபோட்டுக் கார்ச்சீப் உடைகள் தைப்பார். அவரால் உடைகள் தைக்கக் கற்றுக்கொண்டேன். அவர் தேவாரம் திருப்புகழ் பாடுவார். எனக்குப் பாடவும் கற்றுக் கொடுத்தார். அவர் இறந்த பின் அந்த சீன்களை நானே நாடகங்களுக்கு எடுத்துச் சென்று அனுபவமுள்ள பெரியவர்களை வைத்து இராமாயணம், பாரதம் போன்ற பெரிய நாடகங்களுக்குச் சீன்கள் உடை ஒப்பனை செய்து நடத்தி வந்தேன். பள்ளிப் படிப்பை 15 வயதிலேயே எட்டாம் வகுப்போடு நிறுத்தி விட்டு, கலைத் தொழிலில் ஈடுபட்டேன். குடும்பத்துக்கு நெருக்கடி வேறு, தஞ்சையில் எம்.ஆர்.இராதா நாடகக்குழு அதே கிருஷ்ணபிள்ளை கொட்டகையில் நடத்தினார்கள். அந்தக் கொட்டகையில் தான் அந்தக் கால எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, கே.பி. சுந்தராம்பாள், ஜெகநாதய்யர் கம்பெனி, நவாப் ராசமாணிக்கம் கம்பெனி நாடகங்கள் நடந்தன. அதைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது. எம்.ஆர். இராதா, சி.எஸ்.ஜெயராமன், புலிக்குட்டி கோவிந்தன் போன்றோர் ஜெகநாதய்யர் குழுவில்

இருந்தார்கள். திரு. நாராயணசாமி அவர்கள் அவர்களுக்கு நெருக்கமானவர்கள், சிறுவனாக இருக்கும்பொழுதே என்னுடைய கலைத்திறமையைப் பாராட்டினார்கள். அந்த வகையில் எம்.ஆர்.இராதா அவர்களுக்குச் சீன்களைச் சப்ளை செய்து ஓவியனாகவும், சீன் மேஸ்திரியாகவும் பணி செய்தேன். அப்போழுது தான் கலைஞர் அவர்கள் தூக்குமேடை போன்ற நாடகக் கதை வசனம் எழுதி நடித்தார்கள் திராவிட கழகத்தில் நான் பணியாற்றினேன். தந்தை பெரியார், கலைஞர், எம்.ஆர்.இராதா அவர்களால் பாராட்டப் பட்டேன். அதிலிருந்து புதிய வலுவுடன் நல்ல பல திரைகளையும், செட் அமைப்புகளையும் அமைக்கத் தெரிந்து கொண்டேன். அதன்பிறகு கே.ஆர். இராமசாமி கிருஷ்ண நாடக சபா, தேவி நாடக சபா, ஜோதி நாடக சபா, சக்தி நாடக சபா போன்றவைகளில் என்னுடைய திறமையை அறிந்து எனக்குப் பணியாற்ற வாய்ப்புக் கொடுத்தார்கள். அவர்களோடு பல ஊர்களுக்குச் சென்று பணியாற்றினேன். சாதாரணமாகத் திரைகளை இயக்கி வந்த நான் பெரிய அளவில் சீன்கள், உடைகள், ஒப்பனை ஆகியவை களோடு இராமாயணம் போன்றவைகளுக்கு அமைத்துக் கொடுத்து நிறைய பாராட்டுகளைப் பெற்றேன். புராண, சரித்திர, சமூக நாடகங்களுக்குத் தனித்தனியே திரைகள் எழுதியும், உடைகளைத் தயாரித்தும் அதற்குரிய பொருட்களை நானே தயாரித்து நடத்தி வந்தேன். வெறும் திறந்த வெளியில் நடந்து கொண்டிருந்த நாடகங்கள் மேடையில் காட்சி அமைப்புகளோடு நடத்த ஆரம்பித்தவுடன் நல்ல அரங்கம், திறமையுள்ள திறமையான ஓவியர், தச்சர், அரங்க அமைப்பாளர்கள், ஒப்பனையாளர், உடைகள் தயாரிப்பாளர், தேவைப்பட்டனர். அந்த வகையில் நான் எல்லாக் கலைகளிலும் ஈடுபட்டுத் திறம்பட செய்து எல்லோராலும் பாராட்டப்பட்டுப்பரிசுகள் பெற்றிருக்கிறேன். மேடைக்குத் திரைகள் எழுதுவது என்பது தனிக்கலை. அரண்மனை போன்றும் கோவில்களைப் போன்றும் கடல் போன்றும், நந்தவனம் போன்றும் காடுகள் போன்றும் தத்ரூபமாக நேரில் பார்ப்பது போன்று வரைய வேண்டும். நான் துளசிராஜா ஜோதிக்கான சபா ஓவியர் புருஷோத்தமன் நாயுடு சக்தி நாடக சபா மாதவன் போன்றவர்களிடம் சீன்கள் வரையும் நுட்பங்களைத் தெரிந்துக் கொண்டேன். நல்ல பல திரைகள் எழுதி, சிங்கப்பூருக்குப் பகுத்தறிவு நாடகக்குழு இந்தியக் கலைஞர்கள் சங்கம் முதலியவைகளுக்கு அனுப்பிப் பாராட்டுகளைப் பெற்றேன். பேப்பர் மோல்டிங், மரத்தாலான பழங்கால கிரீடங்கள், ஆபரணங்கள். கார்ச்சீப் உடைகள் நகைகளைத் தயாரித்து ஒப்பனை செய்து பாராட்டுகளைப் பெற்றிருக்கிறேன். புராண நாடகங்களில் தந்திரக் காட்சிகள் நிறைய இருக்கும். உதாரணத்திற்குக் கிருஷ்ணலீலா நாடகத்தில் காளி மடுவில் ஒரு அரக்கன் ஆடுமாடுகளைச் சாப்பிட்டுக் கொடுமைச் செய்தான். அந்தக் காட்சியில் கிருஷ்ணன் அவனை வதம் செய்ய மடுவில் குதிப்பான். அவன் அந்த மடுவில் தண்ணீருக்குள் செல்வது போலவும் இடையே மீன்கள் தண்ணீரில் உள்ள பிராணிகள் செல்வது போலவும் கடைசியில் 5 தலையுடைய பாம்புருவில் இருக்கும் காளிங்கனுடன் சண்டை செய்து மேலே வருவது

போலவும், மேலே பாம்புத் தலையின் மீது நின்று நர்த்தனம் புரிவது போன்ற காட்சிகளும் அமைக்க வேண்டும். இந்தக் காட்சியை மின்சாரம் இல்லாத காலத்தில் பெட்ரோமாக்ஸ் லைட்டைக் கொண்டு நடத்தினார்கள். இதை நானும் நடத்திக் காண்பித்து நிறைய பாராட்டுகள் பெற்றிருக்கிறேன். அடுத்து, வாசுதேவர் சிறையிலிருந்து குழந்தையை வெளியே கொண்டு சென்று மாற்றி, பெண் குழந்தையை மீண்டும் சிறையினுள் கொண்டு வருகிறார். இடையில் மழை பெய்யும். சிறைக் கதவு பூட்டுத் தானே திறந்து கொள்ளும். வழியில் மழை பெய்யும். குழந்தை நனையாமல் ஐந்து தலை நாகம் குடை போல் தொடரும். திரும்ப ஜெயிலுக்குச் சென்றதும் கதவு மூடிக்கொள்ளும். பூட்டு மறுபடியும் பூட்டிக்கொள்ளும். இந்தக் காட்சியும் பெட்ரோமாக்ஸ் லைட்டைக் கொண்டு தான் செய்தார்கள். நானும் செய்து காண்பித்துப் பாராட்டுகள் பெற்றிருக்கிறேன். இதேபோல் பூமிக்குள்ளிருந்தும் கடலில் இருந்தும் ஆகாயத்திலிருந்தும் மகா விஷ்ணு அசுரர்கள் நாரதர் முதலானோர் வருவது போன்ற காட்சிகளையும் கிராஸ் கப்பி, லிப்ட் போன்றவைகளினால் இயக்கிப் பிரமிக்கும் வகையில் செய்து பாராட்டுகள் பெற்றிருக்கிறேன். இதற்கெல்லாம் கம்பெனியில் சீன் மேஸ்திரி ஓவியர் மற்றும் பணியாளர்கள் உதவியோடு செய்யமுடியும். அதற்கான உற்சாகமுள்ள ஆர்வமுள்ளவர்கள் இருந்தார்கள், செய்ய முடிந்தது. கம்பெனியில் நடிகர்கள் பணியாளர்களுக்கெல்லாம் சம்பளம் மிகக்குறைவு. சாப்பாடு, உடைகள் இவைகள் கிடைப்பது கூட அரிதாகிவிடும். ஆர்வத்தின் காரணமாகவும், வறுமை காரணமாகவும் வீட்டில் கோபித்துக்கொண்டும் வந்தவர்கள் தான் நிறைய பேர். காலம் மாறுபட்ட நிலையிலும் பேசாபடம், பேசும் படம் என்று வந்தவுடன், திறமையான நாடக நடிகர்களைச் சினிமாவில் நடிக்க அழைத்தவுடன் நாடக கம்பெனிகள் வசூலில்லாமல் கலைக்கும் நிலைக்கு ஆளாயிற்று. சினிமாவில் நடித்தவர்களுக்குக் கைநிறைய பணம் கிடைத்தது. நாடகத் தொழிலை ஓரம்கட்டி விட்டார்கள். டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், ஆர்.எஸ். மனோகர் போன்றோர்கள் நடத்தி வந்தார்கள். சமூக நாடகங்கள் தலை தூக்கின. அமெச்சூர் நாடகக்குழுக்கள், உண்டாயின. நாடகத் தொழிலில் ஈடுபட்டவர்கள் வேறு வேலை செய்ய முடியாமல் தெரியாமல் கஷ்டப்பட்டு அழிந்துபோனார்கள். நலிவுற்ற கலைஞர்கள் உதவி கிடைத்தும், கிடைக்காமலும் அவதிக்குள்ளாகிச் சிலர் கடைசி கட்டத்தில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். நாடகக் கம்பெனிகளில் நடிகைகள் கிடையாது. ஆண்களே பெண் வேசமிட்டு நடிப்பார்கள். பெண்களை விட ஒப்பனையில் அழகாக இருப்பார்கள். ஒப்பனைக்கலையில் என்னைப் பற்றி 13.2.97 குமுதம் இதழில் எழுதியிருந்தார்கள். ஔவை ஷண்முகி என்ற தலைப்பில் கமலகாசனுக்கு ஒப்பனை செய்ய 5 மணிநேரம் வெளிநாட்டு ஒப்பனையாளர் எடுத்துக் கொண்டார். 70 வயதை கடந்தவர் 25 நிமிடத்தில் ஒரு ஆணைப் பெண்ணாக்கி மேடைக்கு அனுப்பினார். மாலை போட வந்தவர்கள் உண்மையாகவே பெண் என்று நினைத்து மாலையைக் கையில் கொடுத்தனர் என்று

என்னையும் அந்த ஆணையும் பெண் வேடத்தில் உள்ளதையும் போட்டிருந்தார்கள். அந்த அளவில் கம்பெனிகளில் எங்கள் பணி இருக்கும், நடிகர்களும் இருப்பர். ஏன் இதைக் குறிப்பிட்டேன் என்றால் அந்த அளவிற்கு நல்ல கலைஞர்களை நாடகக் கம்பெனிகள் மூலம் உருவாக்கினார்கள். நாடகத் தொழில் அழிந்து போனதால் பலர் மறைந்துவிட்டார்கள். என்னைப்போல் சிலர் வாழ்ந்து கொண்டு இருக்கிறோம். அமெச்சூர் நாடகங்கள் பேரறிஞர் அண்ணா காலத்தில் சீர்திருத்த நாடகங்களாக உருப்பெற்றன. அதற்கென வீடுகள், பங்களாக்கள் போன்ற திரை அமைப்புகள் தேவைப் பட்டன. தாமதமில்லாமல் சீன்களை அமைத்துத்தர மின்சார உதவியோடு செய்யும் நிலை வந்தது. புராண, சரித்திர நாடகங்களின் பொருட்களுக்கு வேலை இல்லாமல் போய்விட்டது. அதற்கேற்றவாறு திரைகளைத் தயாரித்து டெல்லி கணேஷ், காத்தாடி இராமமூர்த்தி, லூஸ்மோகன், கிரேஸி மோகன் ஆகியவர்களுக்குத் திரைகள் அமைத்துக் கொடுத்துப் பாராட்டுகள் பெற்றேன். இப்பொழுது டிவி. வந்து விட்டபடியால் அவர்களும் நாடகம் நடத்துவதை விட்டுவிட்டார்கள்.அதற்கான திரை உடைகளும், முடங்கிக் கிடக்கின்றன. வேறு அன்றாட உபயோகப்பொருட்களாக இருந்தால் விற்றுவிடலாம். இந்தத் திரைகளையும் உடைகளையும் கலைப் பொருட்களையும் யார் வாங்குவார்கள். இந்தப் பொருட்களை எல்லாம் உபயோகப்படுத்திக் கொண்டிருக்க வேண்டும். முடக்கி வைத்தால் வீணாகிவிடும். நடிகர்களைத் தவிர மற்றவர்களெல்லாம் திரை மறைவு கலைஞர்கள், பொதுமக்களுக்குத் தெரிய வாய்ப்பில்லாதவர்கள். ஒரு சில நடிகர்களைத் தவிர லட்சத்தை பார்த்தவர்கள் எத்தனை பேர்? என் போன்ற திரை மறைவு கலைஞர்கள் லட்சத்தைப் பார்க்க வில்லை. லட்சியத்தைத் தான் பார்த்தோம். கலையில் ஆர்வம் இன்னும் குடிகொண்டிருக்கிறது. ஏறத்தாழ புராண, சரித்திர, சமூக நாடகங்கள் ஏழாயிரத்துக்கும் மேல் நடத்தியிருக்கிறேன். பல நாள் பட்டினி கிடந்திருக்கிறேன். வசூல் ஆனால் சாப்பாடு. இல்லை என்றால் கஞ்சி, இருந்தாலும் நடிகன்தான், ஓவியன் தான், தச்சன்தான், ஒப்பனையாளன் தான், தையல் கலைஞன் தான். ஆனாலும் வெளியில் சொல்ல மாட்டார்கள் ஏன் என்றால் கலை ஆர்வம் சிலரை விட்டு அகலாது. இது தான் அன்று நடந்தது. இரவு கண் விழித்தாலும் கஷ்டப்பட்டாலும், விலக மாட்டார்கள். இப்பொழுது கம்பெனிகளில் இருந்து சினிமாத் தொழிலுக்குப் போய் வசதியாக இருக்கிறார்கள். அவர் கூட பணியாற்றியவர்களைத் திரும்பிப் பார்ப்பதில்லை. அவர்கள் வாழ்வுக்கு யாரும் எதையும் செய்யவில்லை. நாடக அரங்கங்களுக்கு வேலையில்லாமல் போய்விட்டது. பல நல்ல கலைஞர்களை உருவாக்கிய தஞ்சை இராமனாதன் மன்றம், சுதர்சன சபா மதுபானக்கடையாகி விட்டது. கடந்த கால நினைவும், இக்கலைக்காக நான் பட்ட கஷ்டங்கள், இப்பொழுது நான் இருக்கும் நிலை, நாம் ஏன் பிறந்தோம், இக்கலைகளைக் கற்றோம் என்ற நினைவுகள் வாட்டுகின்றன. கம்பெனி நாடகங்கள் தவிர கிராமங்களில் இராமாயணம், பாரதம், தசாவதாரம்

போன்ற நாடகங்கள் 5 நாள் 7 நாள், 10 நாட்கள் என்று நடைபெறும். பெரிய அரங்குகள், கீற்றுகளால் அமைக்கப்பட்டு நடைபெறும். நாடகத்தன்று பகல் 12 மணியளவில் சாமான்களைக் கொண்டு போய் சேர்ப்பார்கள். கொட்டகை போட்டுக் கொண்டு இருப்பார்கள். அதற்கு மேல் சீன்களை அமைத்து 8 மணி அளவில் ஒப்பனை உடைகள் செய்து வேடங்கள் போட்டு இராமாயணம் ஆரம்ப முதல் சீதா கல்யாணம் காலை 4 மணி வரை நடத்த வேண்டியிருக்கும். நாடகங்கள், வாழ்க்கையில் இப்படித் தான் அமைந்தன. சாப்பிட நேரமிருக்காது. அடுத்த நாள் தூங்க நேரமிருக்காது. 2ஆம் நாள் சீன்களை மாற்றிக் கட்ட வேண்டும். இடையில் நடு இரவில் மழை பெய்யும். ஜெனரேட்டர் ஓட்ட முடியாது. லைட் இருக்காது. சீன்களையும் உடைகளையும் மற்றப் பொருட்களையும் காப்பாற்ற அதிக கஷ்டங்களைத் தாங்க வேண்டிவரும். அம்மாதிரி சம்பவங்கள் என் வாழ்க்கையில் ஏராளம். பெரிய அளவில் சீன்கள் அமைப்பதால் காப்பாற்ற படாதபாடு பட வேண்டியிருக்கும். அப்படியெல்லாம் காப்பாற்றப் பட்ட சீன்களும் உடைகளும் வீணாகிக் கிடக்கின்றன. அவற்றைப் பார்க்கும்பொழுது, கஷ்டப்பட்டுக் காப்பாற்றிய பொருட்கள் வீணாவது குறித்து மனம் மிகுந்த வேதனை அடைகிறது.

நான் நாடகத் திரை ஓவியம், தையற்கலை, சிற்பக்கலை, இசைக்கலை, ஒப்பனைக்கலை, கட்டிடக்கலை, கண்ணாடிவேலை, உடை அலங்காரக்கலை, காட்சி அமைப்பு, மோல்டிங் வேலை ஆகிய கலைகளைக் கற்றுச் செய்து கொண்டு வந்தேன். பாராட்டுக்களையும் பரிசுகளையும் பெற்றேன். வயது ஆகிவிட்டதாலும், உடல்நிலை மோசமாகிவிட்டதாலும், சில வேலைகளைச் செய்ய முடியாமல் போய்விட்டது. தஞ்சை அரண்மனை கலைக் கூடத்தில் பழங்கால ஓவியங்கள் என்னால் வரையப்பட்டு இன்றும் எல்லோராலும் பாராட்டப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. இவ்வளவு கலைகளைச் செய்தும் அமைதியான வாழ்வில்லை, சினிமா மற்றும் டி.வி. இரண்டும் வந்தபின் நாடகங்கள் ஓய்ந்து விட்டன. தொழில் இல்லாமல் போனதால் வருவாயில்லாமல் குடும்பம் நடத்த முடியவில்லை. பழங்கால வேலைகளுக்கு மதிப்பில்லை. நாகரிகம் என்ற பெயரால் பழமையான கலை அழிந்து வருகின்றது. நல்ல திறமையான ஆர்வமுள்ள கலைஞனுக்குக் குடும்பம் ஒரு எதிரி. நான் தீய பழக்க வழக்கங்கள் எதுவும் இல்லாதவன். கலைகளில் வல்லவனாக நல்லவனாக வாழ்ந்து விட்டேன். இல்லறக்கலையில் தோற்றுவிட்டேன். என்னுடைய 60 ஆண்டுகால கலைத்தொண்டின் அனுபவத்தையும் தங்கள் முன் வைத்திருக்கிறேன். தந்தைப் பெரியார் அறிஞர் அண்ணா போன்ற பெரியவர்களால் பாராட்டப் பெற்றவன். தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், சிங்கப்பூர், இந்தியக் கலைஞர்கள் சங்கம், பல்கலைக்கழக ஸ்தாபனங்கள் பாராட்டிச் சான்றிதழ்கள் வழங்கி இருக்கிறார்கள்.

நவீன நாடகத்தில் பெண்கள்

மு. ஜீவா

நான் ஒரு பெண். அரங்கச் செயல்பாட்டாளர் என்பதனால் பல நேரங்களில் என்னைச் சார்ந்த விஷயமாக மட்டுமே தமிழ் நவீன நாடகத்தைக் காணுகின்றேன். ஏனென்றால் தமிழ் நவீன நாடக வளர்ச்சியில் நான் ஒரு பாகமாக, என்னுடைய வளர்ச்சியோடு, தமிழ் நவீன நாடகமும் இணைந்து வளர்ந்ததும் ஒன்றாகவே இருக்கிறது.

'நவீன நாடகத்தில் பெண்கள்' - என்பதில் 'பெண்கள்' என்று எதைக் கொள்கிறோம்; 'நவீன நாடகம்' என்று எதைக் கொள்கிறோம்; என்பதில் பலதரப்பட்ட சிக்கல்கள் இருக்கின்றன.

'பெண்கள்' என்று சொல்லப் போனால். காலங்காலமாக மரபுரீதியான அர்த்தங்களால் திணிக்கப்பட்ட வயிறு புடைத்து நிற்பதற்காக மட்டும் உருவாக்கப்பட்ட, உருவாக்கப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிற பெண்களையா; அல்லது அது போன்ற பெண்களைப் படைத்தளித்துத் தந்திருக்கின்ற நாடகப் பாத்திரமாக உள்ள பெண்களையா; அல்லது கலாச்சாரப் பரிவர்த்தனைகளோடு இணைந்து வெளிவந்து கொண்டிருக்கும் கலை வெளிப்பாடுகளில் ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கும் பெண்களையா; அரங்கம் என்ற செயல்பாட்டில் அடிக்கடித் தோன்றி அடையாளமற்றுப் போய்க் கொண்டிருக்கும் பெண்களையா; யாரை-யாரை நாம் இந்தப் 'பெண்கள்' என்ற சொல்லுக்கான அர்த்தமாகக் கொள்ளப் போகிறோம்?

நவீன அரங்கம் என்பது எது நவீனம்? என்று பேசுவதிலேயே முடங்கிக் கொள்கின்ற எளிதான ஒன்றல்ல; 'நவீன அரங்கம்' - உலக

அரங்குகளில் மிகப்பெரிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டதைப் போல அதிவேகமாக, அதி உன்னத நிலையில் நம்மைத் திசை திருப்பி இருக்கின்ற வளர்ச்சி நிலையாக என்னால் உணரமுடிகிறது. மனிதனின் உள் மூலைக்குள்ளிருந்து உருண்டோடி வளர்ந்த ஒரு கோளமாகவே அதனைக் கொள்ள முடியும்; அந்த அளவிற்கான சிரமங்களும், முயற்சிகளும் 'நவீன அரங்கம்' என்பதனுள் புதைந்து கிடக்கிறது. அது இதுதான் என்று குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாது. குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடிந்தால், சொல்லியிருந்தால் அது ஒரு புறச்சார்பான விஷயம் என்பதை நாம் உணரமுடியும். எந்த மூலையில் நடந்த மிகச் சிறு விஷயமானாலும் 'நவீன அரங்கம்' என்ற பெயரில் மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சியாக இருந்தால் அது மிகப்பெரிய பங்களிப்பிற்கு உரியது என்பதை மறந்து விடும் பட்சத்தில் நாம் ஒரு சிலரின் பெயர்களை மட்டும் பதிக்க முயற்சி செய்கின்ற குறுகிய மனப்பான்மைக்குரியவர்களாகிப் போவோம்.

'தமிழ் நவீன அரங்கம்' என்பது மொழி வழியாக நம்மை அடையாளம் கண்டு கொள்கின்ற ஒரு விஷயம் மட்டுமே தவிர ஒற்றைத் தன்மையில் 'தமிழ்' - 'தமிழனுக்கான ஒன்று' என்பதை மட்டுமே தாங்கிய ஓர் அரங்கத்தை என்னால் காண முடிந்ததில்லை. இன்னும் வெளிப்படையாகச் சொல்லப்போனால், நாம் மேற்கொள்கின்ற கலை முயற்சிகளை அமெரிக்கா, ஜெர்மன், பிரான்ஸ் --- போன்ற நேச நாடுகளுக்கு எல்லா நிலைகளிலும் பகிர்ந்தளிக்கத் தயாரானவர்களாக இருக்கின்றோம். இதில் அறிவார்ந்த ரீதியான பேச்சிற்காக மட்டும் 'தமிழை' வலிந்து அடையாளம் கண்டு கொள்வது நியாயமற்ற ஒன்று; மேலும் யதார்த்த வாழ்க்கையோடு இணைந்து வளர்கின்ற கலையினுள் எந்த ரீதியில் தமிழோடு ஐக்கியப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறோம்; முழுமையான அரங்கச் செயல்பாட்டாளருக்கு அரங்கமும் வாழ்க்கையும் வெவ்வேறாக இருக்க முடியாது என்ற நிலையிலேயே இதனைப் பேசுகின்றேன்; ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கியும், பிரெக்ட்டும், குரோட்டோவ்ஸ்கியும், போவாலும் ஆக்கிரமித்திருக்கின்ற இந்த அரங்க வளர்ச்சியில் --- தமிழை --- எந்த இடத்தில் வைக்கிறோம். இத்தகைய கேள்விகளோடு நான் என்னுடைய கருத்திற்குள் செல்கின்றேன்.

பெண்களின் பிரச்சனைகளும், அவை குறித்த பெண்களின் பங்கேற்புகளும் 1960களிலிருந்து 'பெண்ணியம்' என்பதன் பெயரில் பரவலாகப் பேசப்பட்டுப் பலரையும் பலவழிகளில் கவர்ந்திழுக்கக் கூடியதாக இருந்து கொண்டிருக்கிறது. பெண்ணினத்தின் கருத்தாக்கச் சார்பில் பெண்ணிய அரங்கம் குறித்துப் பேச முற்படுவது என்பது மிக இயல்பான ஒன்று. பெண்ணியம் ஒரு கருத்தாக்கமாக உருவெடுத்துச் சமூகத்தில் பெண்களின் பிரச்சனைகளைப் பற்றிப் பேசுவதற்கான இயக்கங்களை வளர்த்தெடுப்பது வரலாற்றில் ஏற்பட்ட குறிப்பிடத்தக்க மாற்றமாகும். உலகம் முழுவதிலும் உள்ள சமூக வரலாறுகளில் பெண்கள் பொருளாதார, சமூக, அரசியல் மற்றும் வாழ்க்கையின் பல தரப்புகளில் ஆணுக்கு அடிமையாக இருப்பதால் பெண்ணிய இயக்கங்களின் முதலாவதான முக்கிய போராட்டமாகச் 'சம உரிமை - பெறுவது' என்பது

இருந்தது. இதனைத் தொடர்ந்த செயல்பாடுகள் உலகின் பல்வேறு பகுதிகள் பல்வேறுபட்ட குறிக்கோள்களை உட்கொண்டதாக உலகளாவிய பரிமாணத்தைப் பெற்றவையாக வளர்ந்திருக்கின்றன. ஆனால், அந்தச் செயல்பாடுகள் பெண்ணை முதன்மையாகக் கொண்டதாக, பெண்களின் ஆர்வங்களை மதிப்பிடுவதைப் பிரதானமாகக் கொள்ளுவதோடு, இதுவரை பிரதிநிதித்துவம் பெற்று வந்திருப்பதையும், பிரதிநிதித்துவம் பெறாதிருப்பனவற்றையும் பற்றிச் சிந்திப்பதும், அதிகாரச் சார்பு அரசியல்/நிறுவனங்களுக்குள் உள்ளனவற்றைப் பற்றிச் சிந்திப்பதுமாகும்.

ஆணாதிக்க மதிப்பீடுகள் சமூகத்தின் எல்லா அசைவுகளிலும் செயல்பாடுகளிலும் பின்னிப் பிணைந்து கிடப்பதால் பெண்களின் சமூக அரசியல் நிலைப்பாடுகள் இன்னும் உரிய இடத்தைப் பெறாமலேயே இருக்கின்றன.

நிலப்பிரபுத்துவ சமுதாய வளர்ச்சி, பெண்ணின் நிலைப்பாட்டைச் செறிவான நிலையில் பாதித்திருக்கிறது. நிலங்களை உடைமையாக்கியதன் வழி, பெண்ணைக் குடும்பம் என்ற கட்டமைப்பிற்குக் கீழ் குறிப்பிட்ட தொழிலை மட்டும் செய்வதற்குக் கட்டுப்படுத்தியது. முதலாளித்துவத்தின் வளர்ச்சி மனித வாழ்க்கையை ஒட்டு மொத்தமாக மாற்றியது. பெண்கள் குடும்பத்தை விட்டு வெளியே சென்று தொழிற்சாலைகளின் வேலைகளில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொள்வதற்கான சாதகங்களை உண்டு பண்ணியது. தொழிற்சாலைகளின் அடிப்படையில் கட்டமைக்கப்படும் முதலாளித்துவம் இன்னொரு வகையிலான அடிமைத் தனத்தை வலியுறுத்துவதாக இருந்தாலும், முற்சார்பற்ற நிலையில் போராடுவதற்கான ஒரு சாதகத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுப்பதாக இருக்கிறது. விடுதலை நோக்கிய போராட்டமும், ஒடுக்குதலின் மீதான சுயபிரக்ஞையும் முதலாளித்துவக் கட்டமைப்பின் ஒரு பாகமாக வளர்ந்திருக்கிறது.

இந்த வளர்ச்சி நிலையில் ஆண்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அரங்க முயற்சிகளில் பங்கேற்றவர்களாகவே பெண்கள் நவீன நாடகத்திற்கு அறிமுகமாகின்றனர். இதனால் பெண்களின் பங்கேற்பு குறிப்பிட்டுச் சொல்லுமளவிற்கே இடம் பெற்றிருக்கிறது. எழுபது, எண்பதுகளில் இயக்கம் சார்ந்த செயல்பாடுகளில் பங்கேற்ற பெண்களும் கூட குடும்பச் சுமைகள் காரணமாகப் பின் தங்கி இருக்கின்றனர். இதற்கு நாடகம் என்கின்ற கூட்டுச் செயல்பாட்டு வடிவம் வேண்டிநிற்கின்ற இழத்தல் மட்டுமே காரணமாக முடியும். எதையும் இழக்கத் தயங்குபவர்கள் அரங்கச் செயல்பாட்டில் நிற்க முடியாது. செயல்பாட்டில் முழுமையாகத் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டுமானால் நிறையச் சம்பிரதாயங்களை-வாழ்க்கை வசதிகளை-வாழ்க்கை என்றால் என்ன என்று இதுவரை சொல்லப்பட்டு வந்துள்ளவற்றை - மிகச் சிறிய விஷயமாகக் கருதப்படுகின்ற, அதே நேரத்தில் மிகப் பெரிய விஷயமாகக் இருக்கக் கூடிய (சாப்பாட்டை) எல்லாவற்றையும் இழக்க வேண்டியிருக்கும். இதற்கு நம்முடைய தோற்பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்கள், சபா நாடகக் கலைஞர்கள்,

முன்னோடிகளாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஏனென்றால் நாடகக் கலை என்பது தப்பிதமாகக் கற்பிக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது. நாடகத்தில் நடிப்பது அவமானம் என்று நினைக்கின்ற நிலை இன்னும் மாறவில்லை. ஆணாதிக்கக் கட்டமைப்பு முன் வைக்கின்ற வாழ்க்கை நிலைகள் அத்தகையதாகவே இருக்கிறது. இதனால் நவீன நாடகத்தில் பங்கேற்று வந்திருக்கிற பெண்களின் எண்ணிக்கை மிகக் குறைவானதாகவே இருந்திருக்கிறது.

பெண்களைக் கண்டிப்பாக நாடகச் செயல்பாட்டில் ஈடுபடுத்த வேண்டும் என்ற முனைப்பில் நவீன நாடகக் குழுக்களும் செயல்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. தாங்கள் எடுத்துக் கொண்டிருக்கிற கருவிற்கேற்ப அதிகபட்சமாக ஒரு பெண்ணை மட்டுமே வைத்துக் கொண்டு நாடகத்தைத் தொடங்கி முடித்து விடுகின்ற நிலைதான் ஈடேறி வந்துள்ளது.

ஆனால் பெண்களுக்கான கலை வரலாறு குறுகிய வட்டாரத்திற் குட்பட்டதாக இல்லை. நாட்டுப்புறக்கலைகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு எளிதாக எடுத்துக் கொள்ளக் கூடிய ஒன்றல்ல. விவசாய வேலைகளில் தொடர்புடைய நாட்டுப்புறப்பாடல்கள் வயல்களில் வேலைபார்க்கும் கிராமப் பெண்களின் முக்கியமான கலைத்துவ வெளியீடாகும். இதைப் போலவே பொய்க்கால் குதிரை, கும்மி, கோலாட்டம் உட்பட சபா நாடகங்கள் போன்றவைகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு இருந்திருக்கிறது. ஆனால், கலை வெளிப்பாடுகளில் பெண்களின் பங்கேற்பு படிப்படியாகக் குறைந்து வந்திருப்பது இந்தியா முழுமைக்கும் பொதுவான ஒன்று. கூட்டுக் குடும்பங்களெல்லாம் இருவரை உள்ளடக்கிய சிறுகுடும்பங்களாக மாறிப் போன நிலையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள், வர்க்க வேறுபாடுகளால் நகரமயமாகிப் போனநிலைகள், புதிய வேளாண்மையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் போன்றவை பெண்களைக் கலாச்சாரச் செயல்பாடுகளிலிருந்து ஒதுக்கிக் கொண்டே வந்திருக்கின்றன. அடிப்படையில் நிறுவப்பட்டு வந்துள்ள ஆண்/பெண் பால் வேறுபாடுகள் கலைத்துவ, கலாச்சாரச் செயல்பாடுகளிலிருந்த பெண்ணை வன்முறையாகத் தள்ளி வைப்பனவாகவே இருக்கின்றன.

தமிழில் நாடகப்போக்குகள் மாறுபட்ட அர்த்தங்களோடு தோன்றத் தொடங்கிய காலத்திற்கு முன்பாகவே அவற்றுக்கான சாத்தியப்பாடுகள் பல்வேறு கோணங்களில் இலக்கிய வட்டாரங்கள் மற்றும் பல்கலைக் கழகச் செயல்பாடுகளின் மூலம் உண்டாக்கப்பட்டிருந்தன. இவற்றில் பெண்களின் பங்கு மிக மிகக் குறைவு; அதற்குப் பின் இயக்கம் சார்ந்த நாடக நிகழ்வுகள், சங்கீத நாடக அகாடெமியின் நாடக நிகழ்வுகளில் பெண்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறார்கள் என்று சொல்ல முடியுமே தவிர பெண் தன்னைத் தான் உணர்ந்து கொள்வதற்கான வெளியாக அது இருந்தது என்று சொல்ல முடியாது. இதனால் மேற்கத்திய நாடுகளில் 'பெண்ணிய அரங்கம்' வளர்ந்து வந்திருப்பது போன்ற ஒரு செழுமையை இங்கே காண முடியாது. காரணம் அவை வாழ்க்கையோடு தொடர்புடையனவாகத் தோன்றியவை அல்ல.

கலை வாழ்க்கையின் குறிப்பிட்ட நோக்கத்திற்காக வெளியிடப்படும்போது, (எடுத்துக்காட்டாகக் கூத்து அல்லது இனக் குழு சமுதாயத்தின் நடனம்) அங்கே கலைஞர்கள் ஊர்ப் பொது இடம், சந்தை, கோயில், தேவாலயம், கிராமத் தோட்டம் போன்ற ஏதாவது ஒரு இடத்தில் நிகழ்த்துநர்களும், பார்வையாளர்களுமாகக் கூடிய அந்த இணைவைச் சிறப்பிக்கும் முகமாகக் கலைப்படைப்பை வெளியிடுவார்கள் என்ற நிலை இருந்தது. அந்தச் சூழலுக்கு அப்பாற்பட்டு, கலை தனிக்கட்டிடங்களுக்குள் நுழைந்து கொண்டபின் - அததன் தீர்வை அதுவே முடிவு செய்து கொள்ளும் உரிமை பெறுவதாக - உள்ளடங்கிப் போன ஒரு கலைத்துவ வெளியீடாக மாறியது. இதற்கு, கலைஞருக்குப் படைப்புத்திறன் மட்டும் போதாததாக, அனுபவரீதியான அறிவும் பேச்சுத் திறமையும் தேவையானதாக ஆனது. எனவே இது அறிவார்த்தமானதாக மாறிப் போனது. கலைஞர்கள் தங்களது மூளை உள்வாங்கிக் கொண்ட விஷயத்தை உணர்வுகளின் வாயிலாகப் படைப்பாக வெளிப்படுத்த வேண்டுமானாலும் - அதனை 'உணர்ந்து' கொள்பவர்களுக்கு மட்டுமே 'முடியும்' என்கின்ற நிலையும் உருவானது.

இந்த அறிவார்ந்த நிலைச் செயல்பாடுகளோடு தன் குடும்பம், கணவன், குழந்தைகள் இவற்றைத் தவிர மேலான ஏதோ ஒன்று வேண்டும் என்ற நோக்கில் அரங்கச் செயல்பாட்டில் ஈடுபடும் பெண்ணின் மனநிலை இணையாமல் போனது யதார்த்தமானது.

சங்கீத நாடக அகாடமி நடத்திய போட்டியில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நான் பங்கேற்ற ஒரு நாடகத்தில் ஏறக்குறைய பதினெட்டு நிகழ்வுகளுக்கு மேலாகப் பங்கேற்று இருக்கிறேன். என்றாலும், நான் இல்லாவிட்டால் கூட ஒரு மெஷின் அந்தப் பங்கேற்பைச் செய்திருக்கலாம். அல்லது நான் திரைமறைவிற்குப் பின் இருந்திருந்தாலும் பிரச்சனை இல்லை; நான் மட்டுமல்ல என்னோடு சேர்ந்த நான்கு பெண்களுக்கும் அதே நிலை தான்; ஒவ்வொரு நிகழ்வும் முடிந்த பின்னர் என்னை அறிமுகப்படுத்தும் போது என் உடல் குறுகும்; பல நேரங்களில் நான் பார்வையாளர்களுக்கு முன் வந்து நிற்க இயலாமல் நாடகம் முடிந்தவுடன் அரங்கைவிட்டு வெளியேறி இருக்கிறேன். ஏனென்றால், நான் மேடையில் இருந்ததற்கான எந்த அர்த்தத்தையும் அந்த நாடகம் கொடுத்ததில்லை. என்னுடைய நினைவு, அங்கே இருக்கத் தேவையற்றதாக இருந்தது. நாடகம் நடக்கும் போதும் கூட சங்கீத நாடக அகாடமியால் தேர்வு செய்யப்பட்ட இந்த நாடக நிகழ்வு கருத்தியல் ரீதியாக எந்தப் பங்களிப்பையும் எனக்குக் கொடுக்கவில்லை என்றாலும் பரந்து பட்ட ரீதியில் அனைவராலும் வர்ணிக்கப்பட்டது. இது தமிழ் நவீன நாடக அழகியல் மற்றும் இந்திய நாடக அழகியல் மீதுமான என் கேள்வியை நீடித்துச் செல்கிறது.

பெண்களின் பிரச்சினைகளை உட்கொண்ட நாடகப்பிரதிகள் கூட நாடக நிகழ்வில் ஆண் - மைய நோக்கில் சிந்திக்கப்பட்டிருப்பது அதனை வேறுபட்ட கோணத்திற்கு இட்டுச் செல்கிறது என்று காணமுடியாமல்

எற்கெனவே இருந்த விஷயங்களும் தவறாகப் புனையப்பட்டு, பெண் மீதாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டு வருகின்ற முற்போக்கான பிம்பங்களையும் எவ்வாறு சிதைத்திருக்கின்றன என்றே காண முடிகிறது.

அரங்கச் செயல்பாட்டாளர் என்ற நிலையில் ஆண்களோடு ஆண்களாகப் பல குழுக்களோடு செயல்பட்டிருந்தாலும், ஏதோ ஒரு கட்டத்தில் அந்த ஆண்கள் ஆணாதிக்க நோக்கோடு விஷயங்களைப் பார்க்கின்ற போதும், என்னிடத்தில் அதனைப் பிரதிபலிக்கின்ற போதும், ஆணாதிக்க அசைவுகளுக்குட்பட்டு என்னைப் 'பெண்' என்பதால் மட்டுமே நிராகரித்த நிலைகளிலும் அவர்கள் மேல் எனக்கு இரக்கமே வந்திருக்கிறது. ஏனென்றால், நாடகம் செய்ய வேண்டும் என்று எண்ணியதிலிருந்து நாடகப் பிரதி வாசிப்புத் தொடங்கி ஒவ்வொரு நிலையிலும் அவர்கள் என்னை அவர்களோடு அவர்களாகப், பால் வேறுபாடுகளைத் தவிர்த்த நிலையை மேற்கொண்டிருந்தாலும், ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தில் புனைந்தெடுக்கப்பட்ட ஆண்களாகிய அவர்களால் அந்தக் கட்டுக்களை ஒரு கட்டத்தில் மீற முடிந்ததில்லை. அப்போது ஏற்கெனவே பால் வேறுபாடு இன்றி நடத்தி வந்த எல்லாமும் கேள்விக் குள்ளாகியது. அவர்களை அறியாமல் அவர்கள் யாரென்று காட்ட வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் அவர்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிறது. என்னை நான் சரியாக, தலித் ஆண்களையும் உள்ளடக்கிய அந்த ஆண்களுக்கிடையில் யாரென்று அடையாளம் கண்டு கொள்ள, என்னைச் சுற்றி அரங்கத்தில் செயல்பட்ட அத்தனை ஆண்களும் உதவி செய்கின்றார்கள். என்னை நான் உணருகின்ற பட்சத்தில் நான் செய்ய வேண்டியது என்ன? நாடக இயக்குநராகும் போது என்னுடைய தளம் என்ன? நான் என்ன நிலைப்பாட்டை மேற்கொள்ள வேண்டும்? என்பனவற்றைத் தீட்டித் தருபவர்களாக ஆண்கள் இருக்கின்றனர். ஏனென்றால் தமிழில் எனக்கு முன்னோடிகளான பெண் நாடக இயக்குநர்கள் யாரும் இன்னும் தோன்றவில்லை.

அதைப்போலவே பெண் உடலை நிகழ்வுகளில் கையாளும் முறைகளிலும் ஆண்களால் உதவிகரமாக இருக்கமுடியாது என்பது மட்டுமல்லாமல் பெண் உடல் ஆண்களால் சரியான முறையில் புரியப்பட்டுக் கையாளப்படும் என்பது தவறானது. பெண்ணின் உடல் மொழியைத் தன் உடல் வழியாக உணர்ந்து கொண்டு ஒரு ஆண் பெண்ணின் உடல் மொழியை மேடையில் வரையறுப்பதாகச் சொல்லிக் கொள்வதெல்லாம் நடக்க இயலாத ஒன்று. ஏனென்றால் ஒரு பெண்ணின் உடல் மேடையில் வெளிப்படக் கூடிய விதம் வாய்ப்பாட்டு ரீதியானது இல்லை. மேலும் ஒவ்வொரு பெண்ணின் உடல் வெளிப்பாடும் மற்றொரு பெண்ணிலிருந்து வேறுபட்டது. உடல் சார்ந்து வெளிப்படும் எந்த உணர்வையும் நிரந்தர மாக்க முடியாது. அது கால வெளிக்கு உட்பட்டு வெளிப்படும் பன்முகத் தன்மையது.

'பெண் உடல்' ஆணின் தோற்ற வெளிப்பாட்டினைப் போன்றதல்ல.

அழுகிய சடலங்களாக நினைத்துப் பெட்டியில் திரை மறைவுகளுக்குப் பின்னால் போட்டுக் கிடந்த உடல்கள் எல்லாவிதக் கட்டுக்களையும் களைந்து உஷ்ணத்துடனும், குளிருடனும் கூடிய தங்கள் சுவாசத்தை உலகிற்கு அறிவிக்க முன்வந்த ஒரு விஷயம் ஆகும். அதனால், மேடையில் பொய் பாவனைகளோடும், பொய்யான கற்பனைகளோடும், அழகியல் கொள்கை வெளிப்பாடுகள் என்றும் இதுவரை ஆண்களால் பேசப்பட்டு வந்த அரங்கவியல் நிர்மாணங்களோடு இணைந்து போகவேண்டுமென்ற தேவையை இழந்ததாக இருக்கிறது.

கெட்டி தட்டிப் போய்க் கிடந்து வந்து கொண்டிருக்கின்ற குடும்பக் கட்டமைப்புக்குள்ளிருந்த ஒரு பெண் மேடையில் ஆண்களின் புனைவுகளைத் தவிர்த்த நிலையில் மேடையில் வெறுமனே தோன்றுவதே மிகப் பெரிய அரசியல் பிரகடனமாகும். நான்கு சுவர்களுக்குள் ஒரு ஆணின் கட்டுகளுக்குட்பட்ட பெண் உடல் துறைச் செயல்பாடுகளில் ஆணின் அதிகார நிகழ்வுகளுக்குப் பின் அரங்கச் செயல்பாடாக இருந்த பெண் உடல், ஆணின் மூளையால் வடித்தெடுக்கப்பட்டுச் சிறை வைக்கப்பட்ட பாண்டமான பெண் உடல், மேடையில் மையப்படுத்தப்படும் போது எல்லோரையும் எச்சரிப்பிற்குள்ளாக்குகிறது.

ஆண்களால் தயாரித்தளிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் ஒடுக்கு முறைகளால் உள்ளடங்கிப் போன பெண் உடல்களை விடுவிக்கும் முகமாக இல்லாமல் இருப்பதற்குள்ளேயே சமரச நிலையை எற்படுத்திக் கொள்வனவாய், பெண்ணிய நாடகங்கள் என்ற பெயரில் வடிவம் கொண்டிருக்கின்றன.

நான் மேற்கொள்கின்ற நாடக முயற்சிகளில் ஆண் இயக்குநர்களை முன்மாதிரிகளாகக் கொண்டவற்றையும், பெண்ணுக்கு எதிராக உருவாக்கப்பட்ட ஆணாதிக்கப் பிம்பங்களைத் தகர்த்து எறிவதையும் செய்திருக்கின்றேன். எளிதாக ஆண்களை மேடையிலிருந்து அப்புறப்படுத்தி முழுக்க முழுக்க பெண்களை ஈடுபடுத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. இது உயிரியல் அடிப்படையிலான பாலுணர்வு அடையாளங்களை விளக்குவதாக இல்லாமல் சமூகத்தின் பால் வேறுபாட்டுப் பாத்திரங்கள் அதிகாரப் பங்கீட்டு முறையில் மேடையில் இடம் பெறுவதைக் குறிக்கின்றது.

உலக அரங்கில் பெண்ணிய நாடகங்கள் அனைத்தும் அதிகாரத்தையும், அரசியலையும் கருத்தில் கொண்டவையாக இல்லை. இவற்றைப் பிரச்சினையாக எடுத்து கொண்ட நாடகங்கள் பாலுணர்வும், பால் வேறுபாடும் அரசியலிலிருந்து பிரிக்க முடியாதவை என்ற ஒட்டு மொத்தமான விவாதத்தைச் சிறந்த முறையில் முன் வைக்கக் கூடியவையாக இருந்தன. அதோடு முக்கியமாக இவற்றில் பல நாடகங்கள் பால் வேறுபாட்டுக்கும், பாலுணர்வுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டை அரங்கத்திற்கே உரிய இயல்புத் தன்மையோடு வெளிப்படுத்தின.

அரங்கத்தில் நடிகன் எந்த அடையாளத்தையும் அல்லது எந்தப் பாத்திரத்தையும் எடுத்து நடிக்கக் கூடியவன். பண்டைய கிரேக்க நாடகத்திற்கான, எலிசபெத் அரங்கிற்கான, செவ்வியல் கலையான சீனாவின் லுபராவுக்கான, பார்வையாளர்கள் நம்மைப் போலவே பெண் பாத்திரங்களை ஆண்கள் ஏற்று நடிப்பதை ஒத்துக் கொண்டவர்களாக மட்டுமல்லாமல், ஒரே ஆண் பல்வேறு பாத்திரங்களை - ஆணாகவும், பெண்ணாகவும் ஏற்று நடிப்பதையும் ஒத்துக் கொண்டவர்களாக இருக்கிறார்கள்.

அரங்கத்திற்குரிய இந்த உள்ளார்ந்த இயல்பை மிகக் கவனமாகச் சாதகமாக்கிக் கொள்பவைகளாக - பெண்கள் ஆண் பாத்திர மேற்பதுமான நிலைப்பாடுகள் தோன்றின. தோற்ற வெளிப்பாடுகள் மேடையை முழுமையாகச் சுதந்திரமாக்கிப் பாலுணர்வுச் சிக்கல்களைப் பரிசோதிப்பதோடு, எல்லா மனித உயிர்களுக்குமான சமூக பழக்க வழக்கங்கள் மற்றும் பால் வேறுபாட்டு நிலைகள் அரசியலுக்குள் இடமாற்றம் பெறுவதையும் அறிவதாக இருந்தது. நவீனத் தமிழ் அரங்கில் பெண்கள் கட்டியங்காரனாக, விகர்ணனாக, அர்ச்சுனனாக, நந்தனாகப் பாத்திரமேற்று முத்திரைகளைப் பதித்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பெண்கள் பறையடிப்பது, நாதஸ்வரம் வாசிப்பது, தவில் அடிப்பது, களியல், ஒயில், கூத்து போன்றவற்றில் பங்கேற்பதன் மூலம் இழந்த பலவற்றைக் கையகப்படுத்தியிருக்கின்றனர்.

குறிப்பாகப் பின் அரங்க வேலை என்பது தொழில் நுட்பங்கள் சார்ந்தவை என்றும் பெண்களுக்கும் அதற்கும் தொடர்பு இல்லை என்ற முன்கூட்டிய முடிவிலேயே அதிலிருந்து பெண்களை (ஒதுக்கி விடுவது நடந்திருக்கிறது. எதிலிருந்தும் பெண்களை) விலக்குவதற்கு உரிமை பெற்றவர்களல்ல ஆண்கள் என்பதை முன்வைக்கும் விசயமாக இசை, காட்சி அமைப்பு, காட்சிப் பொருட்கள் செய்தல், உடை, ஒப்பனை போன்ற எல்லா நிலைகளிலும் பங்காற்றத் தொடங்கினேன். உடனிருக்கும் ஆண் அரங்க செயல்பாட்டாளர்களோடு ஒத்துப் போகின்ற ஒவ்வொரு கட்டத்திலும், முரண்படுபவளாகவும் இருக்க வேண்டியிருந்திருக்கிறது.

இந்த நிலையில் ஐந்து நட்சத்திர ஹோட்டலில் அழுவது போல் பாவனை செய்கின்ற ஒரு நடிகரின் உணர்வுகளைக் கழிவிரக்கத்திற்குட்பட்டுப் பத்திரிகைகளாலும், இதர பிற ஊடகங்களாலும் புனைந்தெடுத்த வரலாறாக்குவதும், அடுத்த வயிற்றுச் சோற்றுக்காக உடலை விற்க வேண்டிய நிலையை நினைத்துக் கதறுகின்ற பெண்ணின் உணர்வுகள் பேசப்படாமல் ஒதுக்கப்படுவதுமான ஒரு நிலைப்பாட்டையே தமிழ் நவீன நாடக உலகம் மேற்கொண்டு வருகிறது. 'எல்லோரும் கவனிப்பிற்குரியவர்கள்; எல்லோரும் கேள்விக்குரியவர்கள்' என்பதை மறுதலிக்கும் நிலையிலேயே, மறைக்கப்பட்ட வரலாறு உருவாக்கப்பட்டது. அது மீண்டும் மீண்டும் உருவாகிக் கொண்டிருப்பது வளர்ச்சிக்கான அறிகுறிக்குரியதல்ல. அது மட்டுமின்றி, மௌனக் கலாச்சாரத்திற்கு உட்படுத்தப்பட்டிருந்தவர்கள்

'மௌனத்தை' உடைத்து வெளியேறுகின்ற போது அது சாதாரண விஷயமல்ல. அதிகக் காலத்திற்கு அதைச் செயற்கையான கட்டுப் பாடுகளோடு ஒதுக்கி வைத்துக் கொண்டிருக்க முடியாது. ஏதாவதொரு கட்டத்தில் எல்லோரும் அந்த எதிர்ப்புக் குரலை கேட்டே ஆக வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் எற்படக் கூடும்.

மேலும் அரங்கச் செயல்பாடு பன்மைப் பரிமாணங் களுக்குட்பட்டது. பொய்யான உணர்வு வெளிப்பாடுகளை அந்த அரங்கச் செயல்பாடே அப்பட்டமாக அறிவித்துவிடும். அரங்க நிகழ்வும், உண்மையும் பிரிக்க முடியாதது. இந்த உண்மையான தூண்டுதல் என் அரங்க நிகழ்வை லட்சியமுள்ளதாக ஆக்குகிறது. நான் பெண்களை மேடையேற்ற கடமைப் பட்டவளாக ஆகிப்போகிறேன். இதுவரை நான் மேற்கொண்ட அரங்க முயற்சிகள் அனைத்தும் பெண்களை மையமிட்டது. ஏனென்றால் நான் என் நாடக நிகழ்வுகளோடு கூடிய நானாக என் வாழ்க்கையை அமைக்கும் முயற்சியிலேயே அரங்கச் செயல்பாடுகளில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக் கின்றேன். ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தில் அன்றாட நிகழ்வுகளில் நான் எதிர்கொள்ளும் சிறுசிறு பிரச்சனைகள் உட்பட, ஆணாதிக்கத் தமிழ் நாடக உலகில் நான் அனுபவித்து வந்திருக்கின்ற பிரச்சினைகளே என்னை என் அரங்க நிகழ்வுகளுக்காக நேர் செய்து வந்திருக்கின்றன. இன்னும் சொல்லப்போனால், அரங்க நிகழ்வு வேலைகளில் மட்டும் ஈடுபாடு கொண்ட எந்தப் பெண்ணும் தமிழகத்தில் இல்லை என்றே நினைக்கிறேன். 1988-களில் தொடங்கி இன்றுவரை மேற்கொண்டிருக்கிற என் நாடகச் செயல்பாடுகள் உயர் சாதிப் பெண்கள் மேற்கொள்ளும் அரங்க நிகழ்வுகளிலிருந்தும், அவர்கள் பேசும் பெண் விடுதலையிலிருந்தும் கூட என்னை வேறுபட வைத்திருக்கிறது. ஏனென்றால் சமூக யதார்த்த விஷயங்களை நாடக நிகழ்விலோ, அதன் அழகியலிலோ யாராலும் கொண்டு வர முடியாது. அப்படிக் கொண்டு வருகின்றபோது மற்றவர்களிலிருந்து நான் வேறுபடுவது இயல்பு, அது உக்கிரமானதாக, உயர்சாதியினரின் காதுகள் இதுவரை கேட்டு வந்த உச்ச ஸ்தாயியைக் கடந்த ஒன்றாக இருக்கக் கூடும்.

இத்தகைய முயற்சியில் குரோட்டோவஸ்க்கி, ஆர்த்தாட் மற்றுமுள்ள மேற்கத்தியப் பெண்ணியவாதிகளின் கொள்கைகள் அடங்கிய நூல்களைப் படித்திருப்பதும், அதுபோன்ற நிகழ்வுகளைப் பார்த்திருப்பதும் என்னுடைய அரங்க நிகழ்விற்கான ஊக்கத்தைச் செழுமைப்படுத்தலாம். ஆனால் அவை என் அரங்க அரசியலைத் தீர்மானிக்க முடியாது. ஏனென்றால் அரங்க நிகழ்வு அதுவும் தலித் பெண்ணுக்கான அரங்க நிகழ்வு அன்றன்றைய அப்போதைக்கப்போதைக்கான மன வெளிப்பாட்டுடனும் இணைந்து வளரக் கூடியதாக இருக்கிறது. தலித்துகளுக்கான பிரச்சனைகளை, தலித் பெண்ணாக நேரடியாக அனுபவித்ததின் மூலமும், தலித் பெண்களுக்கான பிரச்சனைகளை அரங்க நிகழ்வாக்கும் முயற்சியில் அவர்களோடு கலந்து உரையாடுகின்ற ஒவ்வொரு வினாடிகளிலும் நடக்கும் பரிமாற்றங்களின் மூலமும் கண்டுபிடித்த ஒன்றாகும். இந்த நிலையில் இந்தியாவில் பிறமாநில

அரங்கச் செயல்பாடுகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது தமிழ் நவீன நாடக அரங்கம் தலித் பெண்ணிய அரங்கத்தை உள்ளடக்கியதாகக் கருதப்படும் பட்சத்தில் அது முன்னணி நிலையில் பிற நாட்டு அரங்குகளுக்கு எடுத்துக்காட்டான ஒன்றாக இருந்து கொண்டிருக்கிறது என்றே நினைக்கிறேன். 'நாடகம்' என்று முன்பு புனையப்பட்ட தொடக்கம், கதைப்பின்னல், முரண், உச்சம், முடிவு போன்றவற்றைக் கடந்து விட்டது. பதினான்கு பெண்கள் மேடையின் மேல் ஏறி உக்கிரமான உணர்வுகளோடு பறையையும், ஆளுயர டங்காவையும் ஏந்திப்பிடித்து அடித்து இன்னதென்று அடையாளம் கண்டு கொள்ளாத நிலையில்லாது வியாபித்திருக்கும் ஒரு அதிகாரத்தை வீழ்த்துவதை நிகழ்வாக்கிக் காட்டுகின்ற நேரத்தில் அந்த உடல்கள் காற்றையும், பூமியையும், வானத்தையும் கட்டுக்குள் வைத்திருந்த எல்லாவற்றையும் உடைத்து 'இயல்பு நிலை' ஒன்றை-அதாவது 'மனிதத்துவத்தை' முன் வைக்கின்ற ஒன்றாகவே அது வெளிப்படுகின்றது.

தலித் பெண்ணிய அரங்க நிகழ்வுகளின் பெண் உடல்கள் ஆழம் காணமுடியாத ஆழத்திற்குட்பட்ட அர்த்தங்களைக் கொண்டவை. அவை ஊடகங்களின் திறனாய்வுகளுக்கும் புனைவுகளுக்கும் உள்ளாக வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை என்பதை அவை தொடர்ந்து நிரூபித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. நான் நானாக இருக்கும் பட்சத்தில் என்னுடைய அரசியலும் அழகியலும் மெருகேறிக் கொண்டிருக்கிறது. இதனால் பொருளாதாரச் சிக்கல்களையும் கடந்து அரங்க நிகழ்வில் உயிர்த்துத் திளைத்து நிற்க முடிகிறது. இந்தத் திளைத்தல் அரங்கத்தின் மேலான இடையறாத தாகத்தை உண்டுபண்ணுகிறது . என் அரங்கமும் என் வாழ்க்கையும் பிரிக்க முடியாததாகிறது.

நான் என் வாழ்க்கையிலிருந்து, என் கனவுகளிலிருந்து, என் உணர்வுகளிலிருந்து, என் அபிலாசைகளிலிருந்து என் அரங்கத்தை உருவாக்குகிறேன். எனக்குள்ளிருக்கும் பல்வேறுபட்ட பாகங்களால்-அதாவது என் வாழ்வின் அடியாழத்திலிருந்து வெளித் தள்ளப் படுபவைகளினால்--என் அரங்கை உருவாக்குகிறேன். எனக்குள்ளிருக்கும் இந்தத் தனிப்பட்ட பாகங்களினால் ஒரு வகையில் அரங்கை உருவாக்குவதற்காக நான் என்னுடைய ஒவ்வொரு நாள் வாழ்க்கையையும், மிகச் சிரத்தையோடு கவனித்து வருவதோடு, என்னுடைய ஒவ்வொரு நிமிட உணர்வுகளும், உண்மையானவை; மதிப்பிற்குரியவை என்பதை உணர்கிறேன்.

Pub.No. 372 **தமிழ் நாடகம் – நேற்றும் இன்றும்** Rs. 30.00